الأدب
أنواع ومذاهب

جميع الحقوق محفوظة للناشر

الطبعة الأولى ـ ١٩٨٧م
الطبعة الثانية ـ ١٩٩٥م
الطبعة الثالثة مزيدة ومنقَّحة
٢٠٠١م

النخيـل
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت ـ لبنان
تلفون: ٢٨٧٣١٢/ ٠٣ ـ ٢٩٥٨١٦/ ٠٣ ـ ٥٥٤٤٤٠/ ٠١

الأدب
أنواع ومذاهب

الدكتور فايز ترحيني

النخيل
للطباعة والنشر والتوزيع

الإهداء

إلى الذين أحبهّم

فايز

مقدّمة الطبعة الثانية

مُذ عرفتُ القلم والمِدَادَ عرفت الحياة حقّاً، بواسطتهما تُنقل الأفكار ويتكرّس الأسلوب؛ والأسلوب هو الرّجل، والرّجل يضع نفسَه في نتاجه الأدبي؛ يُعبّر عن ذاته بالحروف والكلمات والمعاني؛ وذلك لا يتحقق إلا بفضل الحبر. فالحبر كما يقول أمين نخلة: «نورٌ أسودُ وكنزٌ بائدٌ، وهو عطر الدّفاتر، وشبع الفراغ وريَ البياض وغيثُ الورق. بل هو نَفْث الهوى ولون العقول في القرطاس... وليس من شيء هو ألذّ من الشّم، ولا أَضْوَع ولا أقرب من مرتبة التشهي من حبر جديد في كتاب جديد....». فالحياة تتجدّد بالمِدَاد وتستمر، وبدونه تصبح يباباً لا قيمة لها ولا معنى.

أنا أنظر إلى المِدَاد كما ينظر الرّائي الشيءَ الواحدَ في مرايا متقابلة الزوايا، فتتخلّق من الشيء أشياءُ تُغني وتبهر، تُسرُّ وقد تُحزن. فالمداد هو واحد بين الكُتّاب مهما اختلفت ألوانه، أما خلقه ونتاجه فمختلف، باختلاف الأذواق والمشارب والأفكار.

أقول ذلك وأنا أمام كتاب جديد أَلِفْتُ موادَه وموضوعاته، فأضحت جزءاً مني وقسماً من كياني ووجداني وسبيلاً إلى فهم متجدد، واستشرافاً لمستقبلٍ جديد.

كثيرون مثلي تناولوا هذه الموضوعات، فأنا لم آتِ بِدعاً عَجَباً، لكن أحداً لا يستطيع الادعاء أنه أقفل البَاب، فأبواب الإبداع ستبقى مُشرعة، وولوجها مقتصر على من أحسن اختيار مِدَاده ليعبّر عن فكر خلاّق متجدّد، فالتجديد والإبداع مرتبطان بالزمان والمكان والزوايا الرؤيويّة للحالة الفكرية.

هذا الكتاب هو ـ بتواضع ـ حاجة للخاصة والعامة في آن، الخاصة تجد فيه مادة متخصصة، تدرّس في الجامعات؛ إذ إنه يحوي دراسات تأتي في أساس التذوق

الأدبي كالصورة الشعرية والموسيقى في الشعر مثلاً؛ كما أنه يتناول بشيء من التفصيل أهم مذاهب الأدب قديمها وجديدها.

والعامة تجد فيه متعة المطالعة ولذة الاكتشاف بأسلوب أدبي نرجو أن يكون شيّقاً ومراعياً لأصول التأليف الأكاديمي، فالكتاب «خير جليس» وهذا ما نرجوه.

فايز ترحيني
١٥ تموز ١٩٩٥

مقدمة الطبعة الثالثة

خيرٌ لك أن تؤلف كتاباً جديداً من أن تعدِّل قديماً، أنت حرٌّ هناك، ومقيَّدٌ هنا بالحيرة والخوف والإرباك، لكنه الاضطرار.

قد تضحك في سرك وتهمس: كلامٌ. مبرَّرٌ همسك وغمزك، ولكن خذني برفق، وإليك قصتي. يوم كنت أستاذاً في معهد الفنون الجميلة / الفرع الأول، أوكل إليَّ تدريس النصوص المسرحية، وهو موضوع خارج اختصاصي، فقبلت مُجبراً بالاضطرار / كان ذلك في سنة ١٩٨٢م/ ، وبعد ست سنوات من الدّرس والتّدريس صدرت الطبعة الأولى بعنوان: «الدراما ومذاهب الأدب»، وشملت أعرق الأنواع الفكرية والأدبيّة العالمية كملاحم جلجامش وأوغاريت وهوميروس، وغيرها مما تشكل بداية أسهمت في ظهور الدراميين الإغريق كأسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس ومناندروس وأرستوفان، كما شملت بشيء من التفصيل الدراما العالمية منذ أرسطو حتى برشت مروراً بأهم محطات الدراما الأوروبيّة، ولا سيما مسرح شكسبير.

في الوقت نفسه كنت أستاذاً / في الجامعة اللبنانية، كلية الآداب الفرع الخامس/ لمادتي اللغة السريانية بالاضطرار، والمدارس الأدبية بالقبول لا بالاختيار، فعكفت على التحصيل في مجال المذاهب الأدبية، كالكلاسيكية والرومنسية والواقعيّة والبرناسية والرمزية والسريالية، فصدر الكتاب.

ما بين الأعوام ٨٦ ـ ٩٦م، كنت أستاذاً / في كلية بيروت الجامعية، التي أصبحت في ما بعد الجامعة اللبنانية الأميركية/ لمادة تذوّق الأدب ولمواد أدبية أخرى، فعكفت على التحصيل أيضاً، ومع نفاذ الطبعة الأولى في سنة ١٩٩٥م، اكتملت في ذهني صورة الطبعة الثانية التي جاءت بما يتلاءم مع منهج الكلية

المـذكـورة، وكليـة الآداب في الجامعة اللبنانية، ومخافة من تضخيم الكتاب، ومـراعـاة لظـروف الناشر، حـذفت كـل مـا يتعلق بالمسرح الإغريقي والعالمي على مضض، ليقيني أن المسرح نوع مهم من أنواع الأدب.

ومع نفاذ الطبعة الثانية تجوّزاً، كنت عازماً على إعادة نشر الكتاب دون تغيير أو تعديل، لكن المناهج / في الجامعة اللبنانية/ تغيّرت أو عُدّلت. عندئذ وجدت نفسي أمام تعديل جديد، فأعملت اليراع في الطّرس تنقيحاً وتعديلاً وزيادة، فخرجت الطبعة الثالثة كما تراها بين يديك مزِيدةً ومُنَقَّحة.

فايز ترحيني
١٥ تموز ٢٠٠٠

الفصل الأول:

مقدّمات في فهم الأدب

القسم الأول: في المفهوم والإبداع

أولاً: الأدب: مفهومه وتطوره التاريخي

١ ـ الأدب/ المصطلح:

الأدب لُغَةٌ: «الذي يتأدَّبُ به الأديبُ لأنه يَأدِبُ الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابِح، والأدب أدبُ النّفس والدَّرس، وأَدَّبَه أي عَلَّمه، فتأدَّبَ: تَعلَّم، والأدب في اللُّغة، حُسْنُ الأخلاقِ وفِعْلُ المكارم، وإطلاقُه على علوم العربيَّة مُوَلّدٌ حدث في الإسلام»[١].

فالزّبيدي (ـ ١٢٠٥هـ/ ١٧٩٠م) يرى أن للكلمة معنيين: الأول بمعنى الخلق الكريم والمعاملة الحسنة، والثاني بمعنى التَّعليم والتَّثقيف، كما أنَّه يُقر أنّ إطلاق الكلمة إطلاقاً عاماً شاملاً جاء متأخراً. والزّبيدي رجلٌ عالمٌ بشموليّة المصطلح، وما قرّره في تاجه إنّما جاء بعد معرفة ودراية وتمحيص.

ونحن في تتبعنا لكلمة أدب لم نعثر على أثرٍ لها بين ألفاظ الشعر الجاهلي، وإنّما في بعض نصوص نسبت إلى الجاهلية، وجاءت بمعنى تقويم الخُلُق وتهذيبه والمعاملة الحسنة، كقول أعرابيَّة تصف لأخرى رجلاً يبغي خطبتها، قالت: «كريم الحسب كامل الأدب»، وإنما تقصد الخلق الحسن والمعاملة الكريمة.

ومع الإسلام لم ترد اللفظة في القرآن الكريم، لكنها وردت على لسان

---

(١) الزّبيدي (محمد مرتضى)، تاج العروس، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥، مادة: أدب، م٢، ص ١٢ وما بعدها.

الرسول بمعنى التثقيف والتعليم فضلاً عن الخلق الكريم والمعاملة الحسنة، كقوله: «أدّبني ربي فأحسن تأديبي»[1] أي هذّب خلقي وحَسَّنه، وثقّفني وعلّمني. كما وردت في نهج البلاغة بمعانٍ متعدّدة، ففي قول الإمام: «لا غنى كالعقل، ولا فقر كالجهل، ولا ميراث كالأدب»[2] اقترنت بغنى العقل وتضادّت مع فقر الجهل، لتصبح خير ميراثِ علمٍ وأدبٍ وأخلاق حسنة، ووردت بمعنى التعليم والتثقيف حيث قال الإمام: «فأما حقّكم عليَّ... تعليمكم كيلا تجهلوا وتأديبكم كيما تعلموا»[3]، فالعلم يُضَادُّ الجهل، والتعليم يستلزم التأديب والأدب، ولكنها وردت أيضاً بمعنى جديد حين قال: العلمُ وراثَةٌ كريمةٌ، والآداب حُلَلٌ مُجَدَّدة والفكر مرآةٌ صافية»[4]، ففي اقتران العلم بالأدب والفكر اكتمالٌ لفعل جديد، وفكر جديد، والآداب حُلَلٌ مُجَدّدة (بالشَّد والفتح أو الشَّد والكسر) فالحلل لا تعني الثياب / حقيقة/ لأنها تبلى، بل قد تعني / مجازاً/ التطور العلمي والأدبي والفكري الذي يبدع الجديد دائماً، وربما يُؤسس لنظريات أدبيّة طاولت الشعر والنثر، ولربما يعتبر تعبير الإمام أوّلَ توسعٍ عرفه مصطلح الأدب.

وبالإجمال فإنّ هذه اللفظة لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام إلا بما يُؤخذ من معناها الديني والفقهي والقيمي والنّفسي الذي ينطوي على الأخلاق الكريمة والطّباع الحسنة، وتوسُّعاً على التّعليم والتربيّة الدينيّة، والتّأدُّب بالشّعر وحِكَم العرب وقيم الإسلام، وهذه المرحلة يمكن أن تؤرّخ للدّور الأوَّل في أدوار تطور اللفظة اللغوي.

في العصر الأموي شاع استعمال كلمة أدب وتعدّدت مشتقّاتها وتمايزت معانيها، وأضحى للكلمة معنيان: مصطلح التعليم والمعلِّم وكان مقصوراً على طبقة المعلمين الذين أُشتهروا بتعليم صبيان العامة في الكتاتيب، ومصطلح التأديب والمؤدب وكان مقصوراً على أولئك الذين يؤدبون أبناء الخاصة والخلفاء

---

(١) القالي (أبو علي) الأمالي، القاهرة، مطبعة السعادة، ١٩٥٣، ص ١٩٨.
(٢) ابن أبي طالب (الإمام علي)، نهج البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٧٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ٤٦٩.

ويعلمونهم فنون الآداب كالشعر والعربيّة والأخبار، ومن ذلك قول عمر بن عبد العزيز (ـ ١٠١هـ/ ٧٢٠م) لمؤدبه: «كيف كانت طاعتي إياك وأنت تؤدبني؟»[١]. فالتأديب هنا بمعنى التعليم والتهذيب. ونتيجة للتعليم والتأديب شاع الشعر التعليمي والرجز كمتون للحفظ والتَّسميع ليَسُدَّ الحاجة اللّغوية خدمة للمتعلمين والمتأدبين.

وفي ذلك العصر كان المؤدبون على ضربين: أصحاب علوم وأصحاب بيان، وكان الأمراء والخلفاء يؤثرون أصحاب البيان الذين يُغالون في أُجورهم كما جاء في البيان والتّبيين: لو أن رجلاً كان حسنَ البيان، حسن التخريج لم يرضَ بألف درهم، في حين يرضى أصحاب العلم بستين[٢]، ويُعدّ هذا الإطلاق توسعاً ثانياً في مدلول الأدب كونه سار في اتجاه أفقي وعمودي في آن.

ثم استفاضت الكلمة /المصطلح/ وأضحت مادةُ التعليم الأدبي قائمة على الرواية والأخبار والنسب والشعر واللغة، ثم اتسع مدلولها أكثر ليدل على مطلق العلم والمعرفة ما عدا العلوم الشرعية والفلسفيّة، وهذه المرحلة شهدت التوسُّع الأهم أو الدَّور الأكثر توسُّعاً في تاريخ المصطلح اللغوي.

ففي العصر الأموي وصدرٍ من العباسي كان الأدب بمعناه الأول يعني الشعر والأنساب والأخبار وأيام الناس، ثم ظهرت /في هذه الحقبة/ علوم اللغة ودُوِّنت ووضِعَت أصولها فدخل كل ذلك في الأدب، ثم أخذت تلك العلوم تنمو وتقوى حتى استقل بعضها عن بعض وانتهت إلى التخصُّص.

وبتعبير آخر فإن كلمة أدب بمعناها الاصطلاحي /الدلالي/ لم تكن من مصطلحات الجاهلية أو القرن الهجري الأول، إذ لم ترد في شعرهم أو قوافيهم وإن وردت في بعض نصوص النثر، وإنما عرف القرن الثاني حدود المصطلح، لكن لفظة الأدباء بقيت مقتصرة على المؤدبين تطلق عليهم دون الكتّاب والشعراء، وفي هذه المرحلة ظهر مصطلح /حرفة الأدب/ أطلقها الخليل (ـ ١٧٠هـ/ ٧٨٦م) حين

---

(١) ابن قتيبة الدينوري (عبدالله). عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، القاهرة، لات، ج١، ص ٢٠١.

(٢) الجاحظ (عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، مصر، لات، ج١، ص ٤٠٣.

قال: حرف الأدب آفة الأدباء[1]، واختصت بالذين يتكسبون بالتعليم، ولا يؤدبون إلاّ ابتغاء المال.

في القرن الثالث فشا التكسُّب بالشعر، واتخذه كثير من الشعراء حرفة للارتزاق، عندئذٍ انتقل إليهم لقب الأدباء. فالتكسب كان جسراً عبره المصطلح من المتأديين إلى الشعراء، ثم لم يلبثوا أن استأثروا به لتوسعهم في أسباب الاحتراف.

ومنذ عهد المتوكل فقدت كلمة أدب ومؤدب مكانتها نظراً لغلبة الأعاجم، وازدياد سلطانهم وضعف النزعة العربيّة في الدولة، ولهذا خُتم تاريخ الأدباء أو المؤدبين كما يُقال بأبي العباس المُبرِّد (ـ ٢٨٦هـ/ ٨٩٩م)، وأبي العباس ثعلب (ـ ٢٩١هـ/ ٩٠٤م)، ولكن ابن البسَّام (ـ ٣٠٣هـ/ ٩١٦م) أخرج الحِرْفة من معناها اللّغوي إلى آخر مجازي، وجعلها نَبْزاً أو لقباً يرادف الظرف والمنادمة والغناء. ثم سرعان ما اتّسع مدلول كلمة أدب، فشملت كل أسلوب مستحسن في علم أو عمل وخلق كريم وسيرة محمودة وقوانين وأعراف، يأخذ بها كل ذي حرفة أو منصب، فشاع ما يعرف بأدب المجالسة، وأدب المماشاة، والمؤاكلة، وأدب الملوك وغير ذلك. وهذا الأمر يُعتبر توسعاً آخر من مراحل توسُّع مصطلح أدب.

ومن المفيد ذكره أن القرن الثالث الهجري شهد استئثار الشعراء بلقب الأدباء، وشهد شيوع استعمال بعض مشتقات أدب، مضافاً إليها ما يمكن أن يُسمى النثر الفني والنقد الفني، لكنه شهد أيضاً أمراً معاكساً وهو أن معنى أدب عاد إلى الضيق بعد السعة، واستقلت عنه بعض العلوم بعد أن اكتملت كالتاريخ والفقه والأنساب واللغة وغيرها، واقتصر فقط على الشعر والنثر الفني. وهكذا كلما نضج علم له اتصال بالأدب استقل عنه وتركه يدور حول مأثور القول نظماً ونثراً.

وحديثاً لم تتفق الآراء حول مفهوم الأدب، لأنه تعبير حرٌّ يستحيل على المرء أن يضع له تعريفاً/ مفهوماً واحداً دقيقاً ونهائياً. فمن النقاد من رأى أنّ الأدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة، ومنهم من رأى أنه ظاهرة من مولّدات الفكر البشري المعبَّر

---

(١) الثعالبي (أبو منصور)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص٥٦٨.

عنها بأسلوب فني جميل. وهذا يعني أنّ الأدب تعبير عن حقيقة وواقع، مما يجعل له أهمية إنسانيّة، ويجعله سجلاً حيّاً لما نراه وما نختبره ونفكر فيه أو نشعر به. أو أنَّه تعبير جميلٌ يُحدِث فينا الرّضى والمتعة الحسيّة، وبذلك يغدو الأدب كلاماً مثقفاً مهذباً وممتعاً.

وهكذا انقسم الأدب /في ضيقه وتوسّعه، غالباً[1]/ إلى شعر ونثر، ونحن مسوقون في حديثنا عن الأدب إلى التوقف عن كلٍّ من الشعر والنثر.

٢ ـ الشعر:

اتقان العرب للشّعر مسلَّمة لا يمكن لأحد تجاهلها أو القفز فوقها، والمعلقات/ سواءٌ أكانت صحيحة أم منحولة، كلياً أو جزئياً/ تُبرز قَصَبَ السَّبق. والقرآن الكريم الذي خلا من لفظة: «أدب»، فإنه أورد مصطلح «شعر» مرات ست، وهذا يؤكد معرفة العرب للشعر، ولكن أيّ شعر كانوا يعرفون؟

الشعر لغة: «العلمُ بدقائق الأمور (أو) الإدراك بالحواس، (وسمي) الشاعر (شاعراً) لأنه يشعر ما لا يشعر به غيره، أي يعلم، (أو) لفطنته.

ثم غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية، والشعر: القريض المحدود بعلامات لا يُجاوزها. والشعر يُعَبَّر به عن الكذب، والشاعر: الكاذب، حتى سموا الأدلة الكاذبة الأدلة الشعرية»[2].

فالشعر /حسب رأي/ وزن وقافية، محدود بعلامات لا يجاوزها، فهو مسطرة، حساب دقيق، علمٌ منطق رياضي وعقلي، لا مجال فيه للخيال والشعور، أو التأويل والاجتهاد، فإمّا الصواب، وإمّا الخطأ. وهو /حسب رأي/ علم بدقائق الأمور يضيق ليُحصر في الاختصاص، أو يتسع ليشمل الأخبار والانساب واللغة، ومكارم الأخلاقِ والمعاملة الحسنة، يُلمُّ بكل علم بطرف وبأطرافه جميعاً. وهو

---

(١) نقول غالباً تجنباً لتساؤل: أين تضع القرآن؟ أهو شعر أم نثر فني؟ فالقرآن الكريم ليس بشعر أو نثر، وإنما هو أسلوب أدبي متميّز لا يقارن أو يماثل أو يضاهى.

(٢) الزّبيدي (محمد مرتضى)، تاج العروس، مصدر سابق، مادة: شعر، م١٢، ص ١٧٧.

أيضاً أحاسيس ومشاعر وفِطَنٌ وخيال، وصولاً إلى أصدق الشعر أكذبه، وبذلك فهو حرٌّ لا قيمة فيه للوزن أو القافية.

وفي تتبع لمفهوم المصطلح، نجد أن الجاهليين / ربما/ عرفوا شعراً ينقص وزنه أو يزيد عما قَنَّنَه أو قعَّده الخليل، وأنهم كانوا مضطربين في الأوزان الشعرية، لا يكادون يستقرون على قرار، إذ ليس لهم فيها قواعد ثابتة.

ففي مجال القافية والوزن، كانوا يعتبرون / أحياناً/ القافية أهم عناصر الشعر على الإطلاق، ولا يكادون يُوْمِئُون إلى الوزن أبداً. وهذا يعني أنهم لم يشترطوا في الشعر أن يكون / دائماً/ موزوناً مقفى. نجد مصداق ذلك في رواية ابن حسان يصف لأبيه زنبوراً لسعه، قال: «كأنّه ملتفٌ في بُردي حِبْرة»، فصاح حسان: قال ابني الشعر»[1]، وإن يك هذا القول بعيداً عن الوزن والقافية.

لكن الحديث عن الوزن استأثر باهتمام بعض النُّقاد، فمنهم من ذهب إلى أن الخليل أخذ تفعيلاته من تفعيلات الهنود، مع ما في عروض اللغتين من اختلاف، أو أنه جمع بين تفعيلات لم تجتمع عندهم واستخرج أوزاناً غير مسموعة، ولا سيما أنّ العرب أهملوا أو لم يعرفوا المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك، ولكن هذا إن صحَّ فإنه لا ينفي معرفتهم للوزن والقافية، ولا سيما في الأوزان التي ثبتت معرفتهم لها.

ولعل الجاحظ (ـ ٢٥٥هـ/ ٨٦٨م) كان أول من جمع الوزن والقافية في حدِّ الشعر حين أشار إلى أنَّ العرب في جاهليتها كانت «تعتمد على الشعر الموزون والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها»[2]. أمّا قدامة بن جعفر (ـ ٣٣٧هـ/ ٩٤٨م) فيرى أن الشعر قائم على عناصر أساسية هي الوزن واللفظ والمعنى، وليست القافية سوى عرض أو حلية لا غير، يقول: «إنّ اللفظ والمعنى والوزن تأتلف (وليست القافية من) العناصر المكونة لحدّ الشعر»[3]. وأما ابن رشيق (ـ

---

(١) الجرجاني (عبد القاهر). أسرار البلاغة، ص ١٧٥. نقلاً عن: الجوزو (مصطفى) نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٦.

(٢) الجاحظ (عمرو بن عمر)، الحيوان م١، ص ٧٢. نقلاً عن: الجوزو (مصطفى) مرجع سابق، ص ١٨.

(٣) ابن جعفر (قدّامة). نقد الشعر، نقلاً عن: الجوزو (مصطفى) مرجع سابق، ص ١٩.

٤٥٦هـ/ ١٠٦٣م) فهو يترجَّح بين المدرسة اليونانية، وبين بعض أصحاب المدرسة العربيَّة، فهو حيناً يقدم الوزن، ويكاد يهمل القافية، وحيناً يساوي بينهما ويجعلهما شرطاً للشعر، وأما الشهرستاني (ـ ٥٤٨هـ/ ١١٥٣م) فيضم الشعراء إلى الحكماء اليونانيين، ويرى أنهم يستدلون بشعرهم دون أن يكون على وزن وقافية. وهذا يعني أنّ المعنى المتمثل بالحكمة والاستدلال هو أساس الشعر، وأنّ ركنه الأساس إنما يتمثل في المقدمات المتخيلة[١].

٣ ـ النثـــــر

النثر كما جاء في التاج «هو الكلام المقفّى بالإسجاع ضد النّظم»[٢] وهو كلامٌ متحلِّل من الوزن والقافية، يعالج مشاكلَ معقدة، ويعتمد العقل والتَّحليل المنطقي والشّرح والتّفصيل والمناقشة، ويهدف إلى الفائدة والتعليم.

ابتدأ النّثر الفني عند العرب سجعاً، والسّجع هو: تواطؤ أواخر الكلمات على حرفٍ واحد كخطبة قس بن ساعدة الأيادي (ـ ٢٣ق. هـ/ ـ ٦٠٠م) الذي عاش في الجاهلية، قال: «من عاش مات، ومن مات فات وكلُّ ما هو آتٍ آت»[٣]. وكما في كثير من الآيات القرآنية وخصوصاً المكيّة منها: كقوله تعالى: **﴿إنّا أعطيناكَ الكَوْثَر فصلِّ لِربّك وانحر﴾**[٤].

وبعد أن غدا السّجع نثراً فنيّاً تعدَّدت أساليبه وتنوعت، منها **أسلوب كلاسيكي** يتكىء على القرآن الكريم ونهج البلاغة للإمام علي بن أبي طالب (ـ ٤٠هـ/ ٦٦١م)، ويسير على نسق كتابات الجاحظ (ـ ٢٥٥هـ/ ٨٦٩م)، وأبي حيان التوحيدي (ـ ٤٠٠هـ/ ـ ١٠١٠م)، وبرع في هذا النّوع إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ ـ ١٩٠٦). ومنها **أسلوب متأنّق** يميل إلى العبارة البيانية الطويلة والترادف والإيقاع، نظير أسلوب مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٢ ـ ١٩٢٤)، ومنها **أسلوب صحفي** يجمع بين

---

(١) الجوزو (مصطفى). نظريات الشعر عند العرب، مرجع سابق، بصفحاته الثلاث مئة.
(٢) الزّبيدي (محمد مرتضى). تاج العروس، مصدر سابق، مادة نثر، م١٤، ص ١٧٥.
(٣) ابن ساعدة (قس). (الخطابة عند العرب) دار الآفاق، بيروت ١٩٨١، ص ٥٠.
(٤) الكوثر: ١٠٨/٢.

السَهولة والتصرف في وجوه الكلام مراعياً مقتضى الحال، ككتابات ولي الدّين يكن (١٨٧٣ ـ ١٩٢١م). ومنها **أسلوب فني يزاوج** بين العبارة القصصية والتصويرية والخطابية، ويعتمد الجملة القصيرة المتوازنة ورشاقة اللفظ، وتتخلله الاقتباسات والإشارات والنكتة والحوار، كأسلوب أمين نخلة في المفكرة الريفية، وأسلوب عمر فاخوري (١٨٩٦ ـ ١٩٤٦) في الباب الموصود والفصول الأربعة.

وفي العصر الحديث برز نوعان آخران لم يعرفهما الأدب العربي قديماً، الأول الشّعر المنثور: وهو نثرٌ يجاري الشعر في نَفَسِه الحماسي وألفاظه الإيحائية واعتماده على التصوير والإيقاع الناشىء من ازدواج العبارات أو تكرار الألفاظ، ويُشبه الشعرَ في انقسامه إلى سطور قصيرة تقابل أبيات الشعر، لكنّها متفاوتة الحجم خالية من الوزن والقافية، كأسلوب أمين نخلة حين يقول:

أنا الشَّرقُ/ أنا حجرُ الزّاويةِ لأولِ هيكلٍ من هياكل الله/ ولأوّلِ عرشٍ من عروشِ الإنسان[1].

والثاني النّثر الشّعري: وهو مع اعتماده على التّصوير والإيقاع واختيار الألفاظ الشعرية، لا ينقسم سطوراً قصيرة تقابل أبياتَ الشعر، بل يظل أقرب إلى النّثر في انقسامه إلى فقراتٍ تقصُر حيناً حتى تؤلف جملةً واحدة مركّزة التأثير، وتطول أحياناً فتبلغ سطوراً عدّة كما في كتابات جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١م).

ثانياً: إشكالية الإبداع الفني

١ ـ وظيفة اللغة في النثر والشعر:

إن النّثر يعبر عن الأفكار بالدرجة الأولى، ويعرض قضية أو رأياً ما، ووظيفة اللغة في النثر نقلُ أفكار الكاتب بوضوح تام. لذلك يجب أنْ تكونَ لغةُ النثر واضحةً سهلة الألفاظ، طبيعيّة مفصّلة معلّلة مُثْبتة بالبراهين المقنعة، كما أنها تميل إلى الإطالة والإسهاب، وفيها افتنان في الصّور والرّموز وصياغة الجمل والإيقاع الموسيقي، وعناية فائقة بحسن اختيار الألفاظ وتنوعها كما في نثر جبران خليل جبران.

---

(١) نخلة (أمين). الديوان الجديد، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٥٢، ص ٧٠.

أمّا الشّعر فهو أسبق إلى الظهور من النثر الفني، وهو كلام موزونٌ مقفى ينتظم في ستة عشر بحراً، تسيطر عليه المسحة الموسيقية ويهتم بالمعطيات الوجدانية والشعورية، ويعتمد على العاطفة أكثر من اعتماده على العقل والمنطق، كما يهتمُّ بالخيال أكثر من اهتمامه بالواقع.

والواضح أنّ لغة الشعر لا تُصَرِّح بالمعنى، ولا تعرضه عرضاً مفصلاً مُفسّرةً حقيقته بالتّحليل والتّعليل والبرهان كلغة النثر، بل هي لغة مجازية تُلمّح إلى المعنى تلميحاً وترمز إليه رمزاً. وهي لغة غامضة تحتمل التأويل والتّجديد في الزّمان والمكان، وحسب ثقافة القارىء. لذلك نبّه النقّاد إلى بلاغة الإيجاز في الشعر، فالشّاعر قد يستعمل ألفاظاً قليلة لكنها توحي بمعانٍ عديدة يُعمل القارىء ذهنَه ليستجليها. قال أدونيس في قصيدة الوقت: لي أخٌ ضاع أبٌ جُنّ وأطفالي ماتوا/ من أُرجي؟ هل أَضمُ البابَ؟ هل أشكو إلى سجادةً[1]؟. فالشاعر استعمل ألفاظاً بسيطة سهلة لكنها توجز مشكلة إنسانية عامة.

وكما تتميز لغة الشعر بالإيجاز فإنها تتميز أيضاً بالإيحاء سواءٌ في ذلك الإيحاء بتركيب الجُمل أم الإيحاء بالمعنى. فالإيحاء في اللفظة وفي التركيب هو أن يُعْقَل من اللفظ معنى ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنًى آخر، كما ذكر عبد القاهر الجرجاني (ـ ١٠٧٨م) في دلائل الإعجاز. ومثالنا على ذلك ما قاله ابن الرومي (٨٣٥ ـ ٨٩٦م) في رثاء ابنه الأوسط:

ألا قـاتـلَ اللهُ المنـايـا ورَمْيَهـا من القومِ حبّاتِ القلوبِ على عَمْدِ[2]

فهذا البيت يوحي بالألم والنّقمة والثورة والقهر والإحباط، دون أن يذكر ذلك باللفظ/ المصطلح.

أما إيحاء المعنى فيأتي من إيقاع الوزن والقافية وجَرْسِ اللفظ والتّركيب كقول الشاعر يصف ذئباً:

---

(١) أدونيس (علي أحمد سعيد). كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥، ص ٥.

(٢) ابن الرومي (علي بن الحسن) الديوان، دار صادر ودار بيروت، بيروت ١٩٨١، ص ٤٠.

يُقَضْقِضُ عُصْلاً في أسِرَّتها الرّدى كَقَضْقَضَةِ المَقْرُورِ أَرْعَدَهُ البَرْدُ[1]

فجرس الألفاظ توحي بقوة الذئب وقسوته. والشاعر لا يصرح بأفكاره ولا يصفها وصفاً مفصلاً، وإنما يومىء إلى معانيه بجملٍ موجزة أو لفظةٍ واحدة أو صورة أو رمز أو موسيقى. لذلك قيل: إنّ لغة الشعر «تأليفية» أو «تجميعية» على نقيض لغة النّثر التحليلية أو التفسيرية.

٢ ـ الصورة الشعرية:

في التفاتة سريعة إلى الصورة الشعرية في الشعر العربي، نجد أنها تَنْزَعُ في فهم الجمال منزعاً يتغير بتغير الزّمان والمكان. فالجمال عند الشاعر العربي القديم هو ما ترضى عنه الحواس. قال ابن المعتز (٨٦١ ـ ٩٠٩م) في وصف الهلال:

وانظر إليه كزورقٍ من فضَّةٍ قد أَثْقَلَته حمولةٌ من عنبرِ[2]

فالشّاعر أراد أن يصوِّر الهلال، فالتمس له في عالم الحسّ صورةَ الزّورق الذي يسبح في الماء وقد حُمّل بالعنبر. فالزّورق يُشبه الهلال في أمور حسية اعتمدها الشاعر في صورته الشعرية. وهذا ما جعل ابن المعتز يُماثل بين كلٍّ من الزّورق والهلال تماثُلاً يرتكز إلى الحواس جميعاً. ونتج عن ذلك صفة أخرى هي صفة الحرفية. ونعني بالحرفية أن تتطابق عناصر التشابه تطابقاً حرفياً. وبتعبير آخر فإنّ الشاعر لم يترك خاصّةً حسية في الشيء المُراد تصويره، إلا وأوجد له صورة توازيه وتساويه.

ويُضاف إلى الحسيَّة والحرفية صفة **الشّكلية**. فكلما استطاع الشاعر تجاوز الأشكال الخارجية، أو شحن تلك الأشكال بعنصري الخيال والوجدان، أضحت شكليتُه أكثرَ جمالاً، لكن ابن المعتز لم يستطع تجاوز الشّكل الخارجي أو القفز فوقه، كما لم يستطع نقل مشاعره إلينا، أو إشراك مشاعرنا وعواطفنا في التفاعل مع صورته الشعرية، وهذا شأن كثير من صور الشعر الكلاسيكي.

---

(١) امرؤ القيس. شذرات من الشعر الجاهلي، مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٤٨، ص ٧١.
يقضقض: تصطك. عصلاً: الأنياب أو الأسنان. الردى: الموت.

(٢) ابن المعتز (أبو العباس). الديوان، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٢٨، ص ١١.

فالصورة الشعرية القديمة إذاً هي صورة حسية حرفية شكلية، وقد استتبع ذلك صفة جوهرية أخرى هي صفة **الجمود**. فصورة ابن المعتز ليست متحركة في إطارها الشمولي العام، على الرغم من الحركية المُفْتَرَضَة في أجزائها وعناصرها البسيطة المتحركة في ذاتها. كما استتبعت تلك الصفات جميعاً صفة **الجمال**. والجمال في الصورة الشعرية القديمة هو جمال حسي جامد يقتصر على جمالية زمان معين ومكان محدد، لا يتعداها إلى الجمال المطلق في أيّة سمة من سمات الجمال الخالد.

ولكن في العصر العباسي أخذ الشعراءُ يميلون إلى ابتكار صورٍ جديدة تجمع بين المتناقضات والمتباعدات، وتستخدم الرّمز بدلاً من الوضوح والاحتكام إلى الحواس.

أما الصورة في الشعر العربي الحديث فليست مجرد حشدٍ مرصوصٍ من العناصر الجامدة الشكلية كما في الصورة القديمة، بل ترتكز إلى فلسفة جمالية قوامها الحيوية والحركة. فالقارىء لا يقف أمام معنى الألفاظ المجردة بل يتتبع المعاني بدقة المُشارك المنفعل، وبذلك تنقل الصورة الحديثة مشهداً حيّاً ما، وتُلخّصُ تجربة إنسانية واعية. ولكن هذا لا يعني أنها تتنكر كلياً للحسية، ولا تنشد الجمال الحسي؛ بل إنها تطلبه وتتقصاه على الرغم من أن جمالَ العناصر أو قبحها لا يعني شيئاً بالنسبة للشعر الحديث، فالمهم أنْ تنقلَ الصورةُ المشاعرَ الصادقة نقلاً أميناً واعياً. ومثالنا على ذلك ما قالته نازك الملائكة تصف فيضان نهر دجلة:

أينَ نَعْدُو وهو قد لَفَّ يديه / حولَ أكتافِ المدينة/ إنّه يعملُ في بُطءٍ وحزمٍ وسكينة/ ساكباً من شَفتيه/ قبلاً طينيةً غَطَّت مراعينا الحَزينة[1].

ففي هذه الصورة نجد موقفاً متحركاً، ونحس بالموقف النفسي الذي استهلمته الشاعرة من فيضان نهر دجلة. فقد تمثّلتِ في النهر محباً عاشقاً يطوي المدينة بيديه وينهالُ عليها لثماً وتقبيلاً، ساكباً طينَه فوق المراعي الحزينة. إن فداحة الخطب قد تحولت في نفس الشاعرة إلى موقفِ تعاطفٍ مع النهر العاشق القاسي في الوقت نفسه.

---

(١) الملائكة (نازك) الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، م٢، ص ٥٣٥.

إنّ فيضان دجلة قد تجسَّم للشاعرة في صورة نفسية حيّة، هي صورة العاشق الذي يطوي عنق محبوبته بقسوة وعنف، لكن هذه القسوة وذلك العنف لا يُعتَدُّ بهما إزاء تلك القبل التي ينهالُ بها العاشقُ على محبوبته، فهي تتحمَّل قسوتَه في سبيل قبله، بل إنها تحملت قسوتَه لأنها أحبت قُبلَه. وكذلك كان فيضان النهر قاسياً عنيفاً، لكن المراعي الحزينة التي طال انتظارها له، فرحت به وغفرت له قسوته لأجل قُبله الطِّينية التي غرسها في كل مكان. وبذلك نجحت الصورة في نقل شعور الشاعرة وتصوير موقفها النفسي، وتالياً أصبحت صورة الشاعرة تعجُّ بالحركة والحيوية والحياة لأنها مشتقة من الحياة أصلاً. وهكذا فإن الصورة الحديثة في الشعر العربي هي صورة حية واعية تلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهداً نفسياً متحركاً.

فالشعر الحديث ابتكر صوراً جديدة استوحاها من مصادر لم يعرفها الشعر القديم كالأساطير والحضارات وغيرها، ومال الشعراء المحدثون إلى الجمع بين المعاني المتناقضة والمتباعدة، وإلى الجمع بين الحواس والاعتماد كلياً على الرموز، مما جعلها غامضة بعيدة عن الوضوح والمألوف.

٣ ـ الموسيقى في الشعر

يستمد الشعر قوته من الألفاظ المفردة التي تلفت النظر برنّتها الموسيقية، وهو يخضع لقانون الزّمن أي الوزن أو قياس الوقت. فالشّعر يشبه الموسيقى في الوزن وانسجام الأصوات وترجيعها بصورة مشتقة بين طويلٍ وقصير، ضعيفٍ وقوي. لكن وقفات القصيدة لا يضبطها العدد بالدقة التي تنضبط بها وقفات الموسيقى. والتعبير الموسيقي أصفى من التعبير الشعري لأن الأصوات أقرب إلى النفس من الألفاظ وأوفى تعبيراً، ولأنه غير مقيد أو محدد ويفهمه كل سامع على طريقته، بينما التعبير الشعري أقرب إلى الوضوح لأنه محكوم بمعاني الألفاظ.

والشعر يشبه الموسيقى في قافيته وفي انسجام الأصوات وإيقاعها وسهولة جريها على اللسان، والشعر والموسيقى نشآا معاً بعد الرقص فكان الغناء اتحاد الشعر والموسيقى. وهو يشبهها في دلالة الأصوات على المعاني، حيث إنّ السامع

يفهم المعنى من الرنة والوقع وإنْ عجز عن فهم الألفاظ تماماً. والموسيقى في الشعر تقسم إلى خارجية وداخلية:

١ ـ الموسيقى الخارجية:

وهي قائمةٌ على إيقاع **الوزن والقافية**، فالوزن هو التفاعيل التي تتكون من تجمع الحروف المتحركة والساكنة حسب نظام إيقاعي معين. أمّا القافية فهي تكرار الصوت الواحد في آخر البيت أو الأبيات، وهي تنتهي بحرف الروي. وللوزن والقافية صلة وثيقة بمضمون القصيدة حيث تكثر الأصوات البطيئة في مواقف الحزن والأوزان السريعة في المواقف الحماسية.

وتُستمد الموسيقى الخارجية في الشعر أيضاً من **التنوين** (ضمتين وكسرتين وفتحتين)، ومن **الإعراب** (ضمة وكسرة وفتحة). كما تستمد من **التّسجيع والتوازن والازدواج** وغيرها التي تشكل مجتمعة آلات الموسيقى اللفظية، كما في قول امرىء القيس:

مِكَـرٍ مِفَـرٍ، مُقْبِـلٍ مُـدْبِـر معـاً كَجلمود صخر حَطَّهُ السيلُ من علِ[1]

فالموسيقى الخارجية في هذا البيت تبرز في التنوين (كسرتَين في الشطر الأول)، ومن حركات الإعراب المتجانسة (كسرة، فتحة فتنوين في الكلمتين الأولى والثانية)، وفي الضمة فسكون فكسرة فتنوين في الكلمتين الثالثة والرابعة. أيضاً في السجع الناتج من تكرار حرف الراء في مِكَرٍ ومِفَرٍ، ثم التوازن والازدواج الناتج من الكلمتين الأولى والثانية ثم الثالثة والرابعة.

والموسيقى الخارجية تحصل كذلك من **تنوع الأصوات والحركات**، فتتناوب الحركات القصيرة والطويلة (حركة وبعدها حركة أو حركة وبعدها سكون). والأصوات في اللغة العربية ذات دلالة خاصة لأن العربية خصت كل حرف من حروفها بمخرج صوتي خاص لا يتجاوزه إلى حرف آخر، كما أنها غنيةٌ بالألفاظ التي تنم فيها الأصوات عن المعاني، فلكل حرف من حروفها معناه الخاص، فحرف

---

(١) الشنقيطي (أحمد)، (شرح المعلقات العشر)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٠.

الحاء مثلاً يقترن بمعاني الراحة والكشف والانسياب: راحة، لاح، ارتاح. وحرف الميم الشفوي يقترن بمعاني الشّم واللّثم وكل ما له علاقة بالفم والشفتين: لثم، شم، تمتم، كتم. وحرف الشين يقترن بمعان صوتية تشبه الخشخشة أو صوت الشين: رش، نكش، نشر، كش، هشيم، حشيش، وهذه الآلات اللفظية تضفي على الشعر موسيقاه الخارجية.

٢ ـ الموسيقى الداخلية:

وهي تشكل مع الموسيقى الخارجية كلاً تتصل عناصره وتتحد متناغمة متكاملة، تنبعث من أمور متعددة منها: أنواع الحروف وانسجامها: فحروف العربية تتنوع بتنوع الزاوية الرؤيوية إليها. ويهمنا منها حروف الهمس التي جمعها العرب بعبارة (حَثّه شخصٌ فسكت)، وحروف الجهر وهي ما تبقى من حروف الألفباء. ثم حروف المدّ واللين التي تُكوّن المقاطع الصوتية الطويلة، والحروف الفخمة.

ولكي تنبعث الموسيقى الداخلية من تلك الألفاظ يجب أن تكون الحروف ضمن اللفظة الواحدة متجانسة متآلفة تستسيغها الأذن ولا يَنْبُو عنها الذوق كما في كلمة (مستشزرات) أو كلمة (إِطْلَخَمّ)[١] مثلاً. ثم تأتي الكلمات والألفاظ متجانسة متآلفة فتشكل إيقاعاً نغمياً رائعاً.

وقد تأتي الموسيقى من تتابع المعطوفات كقول المتنبي:

الخليـلُ والليـلُ والبيـداءُ تعـرفنـي والسيفُ والرّمحُ والقرطاسُ والقلم[٢]

فالموسيقى الداخلية تنبعث في هذا البيت من إيقاع الوزن. وهو إيقاعٌ يقابل الإيقاعَ الزّمني في الموسيقى، لأنّه يقوم على تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل. فالوزن يضبط لقارىء الشعر زمن القراءة كما يضبطه لعازف الموسيقى. كما أنّ في انقسام الوزن إلى أشطر تحديد لمواضع الوقف الرئيسة، خصوصاً أنّ الوقف على القافية يزيدها ظهوراً بين أجزاء البيت.

---

(١) يقال عين شزراء: مُخْمَرّة من التعب، وغدائره مستشزرات: ذوائبه مرتفعة ويقال: اطلخمّ الأمر أي اشتد وعظم.

(٢) المتنبي (أحمد بن الحسين). ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٠، ج٤، ص ٨٥.

والموسيقى تنبعث أيضاً من الإيقاع النّبري وهو قائم على تقوية بعض المقاطع دون غيرها، فالمقاطع القوية التي تؤلف مراكز الثقل هي المقاطع المشدودة، فضلاً عن المقاطع الطويلة التي تتضمن حروف المد (أ ـ و ـ ي).

ففي قول الشاعر:

علِّـــلاَنـــي واسْقِيـــانـــي مـــن رَحِيـــقِ الخُسْـــروانـــي

تتناوب المقاطع الممدودة: لا، يا، حي، وا. ويتكرر مقطع «ني» مما يحدث إيقاعاً نبرياً واضحاً.

والموسيقى الداخلية تنبعث كذلك من **الإيقاع الصوتي** الذي يظهر في رفع الصوت وخفضه بشكل يُراعي تقوية المقطع أو إرخائه. فالمقطع الذي يقعُ عليه النَّبر يرتفع معه الصوت تلقائياً ثم يرتفع ارتفاعاً عفوياً في المواقف العاصفة، وينخفض في حالات الهدوء والاستقرار والمناجاة حتى يصير همساً. . وأخيراً تنبعث الموسيقى من **إيقاع النّغم** الذي ينبعث بدوره من تكرار حروف أو أصوات أو ألفاظ معينة. سواء في ذلك المقاطع الطويلة الممدودة أو المقاطع القصيرة التي تشير إلى السرعة، ففي المواقف العنيفة تتراكم الحروف الفخمة المشدودة، وفي مواقف الرقة واللين والحنين تطول الأصوات وتتوالى الحروف الرّقيقة، وتغلب حركات الكسر وحروف الهمس.

القسم الثاني: عناصر الأدب

يتكوَّن الأدب من عناصر أربعة هي: العاطفة، الخيال، المعنى والأسلوب. وهذا يعني أنّ أيَّ نوع من أنواع الأدب لا يمكن أن يتشكل إلاّ بوجود تلك العناصر مجتمعةً كيفاً لا كماً، إذ قد يكون حظ العاطفة في الشعر أقوى، وحظ المعنى أو الأفكار في النثر أوفر.

أولاً ـ العاطفة/ الوجدان/ الشعور

تتجلى العاطفة بمظاهر ثلاثة: الفكر والنُّزوع والوجدان. فالفكر يرتبط بالحقائق والمعرفة والمعاني، وكيفيّة إدراكها وتمييزها. والنزوع يرتبط بالقوة

الدّافعة التي تدفع الأديب وتُحفّزه. والوجدان ينطلق من النفس/ الإحساس، إذ إنّه موطن السرور والألم والآمال ومرجعها، وهو بارتباطه بالفرد أو المجتمع يقسم إلى أنواع:

ـ الوجدان الفردي: ويتصل بالفرد ويدور حول ميوله ونزعاته كحب الذات والخوف، والغضب، والتملُّك، والفخر.

ـ الوجدان الاجتماعي: وينطلق من صلة الفرد بغيره ومجتمعه، كالاحترام والعطف والصداقة، والوطنيَّة.

ـ العواطف: وتتمثل بالانفعالات المنظّمة الموجَّهة إلى مؤثر خاص، وتنشأ عن الوجدان الفردي أو الاجتماعي، فتكون عواطف فردية أو اجتماعية[1].

فالعاطفة انفعال نفسي مُنظّم يرتبط بالمثل العليا المتمثلة بالحق والخير والجمال. فالحق هو المثل الأعلى للفكر، والخير هو المثل الأعلى للإرادة، والجمال هو المثل الأعلى للوجدان.

ولقد فطن نقاد العرب / قديماً/ إلى أثر العاطفة دون أن يعرفوا اسمها، فابن قتيبة (ـ ٢٧٦هـ/ ٨٨٩م) يقول: «للشعر دواعٍ تحثُّ البطيء، وتبعث المتكلف منها: الطمع، والشوق، والشراب والطرب والغضب»[2]. وفي هذا المجال سُئل الحطيئة: «أي الناس أشعر»، فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حيّة وقال: «هذا إن طمع»[3]، وقد حصر بعض النقاد هذه الانفعالات في أربعة: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب، ورأوا أنّ أغراض الشعر تنطلق منها، «فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرّهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقّة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعُّد والعتاب»[4].

والعاطفة في الأدب هي التي تُضفي عليه صفة الدَّوام والبقاء، والصِّلة بينهما

---

(١) عتيق (عبد العزيز)، في النقد الأدبي، دار النهضة العربيَّة، بيروت، ١٩٧١، ص ٩٨.

(٢) ابن قتيبة الدينوري (عبدالله). الشعر والشعراء، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٦٢، ج١، ص ٧٨.

(٣) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص ٧٩ و ٨٠.

(٤) ابن رشيق القيرواني (الحسن) العُمدة، مطبعة حجازي، القاهرة، لات، ج٧١ ص ١٠٠.

تتجلى في مظاهر تُطَاول الأديب نفسه، وتطاول المتلقِّي، كما تُطاول منابع النِّتاج الأدبي كالبيئة والفطرة. فهي للأديب مبعثٌ لخواطره، وشاحذ لنتاجه، وهي للمتلقي أوتار حسَّاسة يجد في رنينها ونغماتها حافزاً، وهي للنتاج الأدبي كالشَّذى يُعَطِّر أرجاءه، أو كالماء العذب النَّمير تنعث عنه الحياة.

وإذا كان بعض النقاد يحصر العواطف الأدبيَّة في الرّغبة والرّهبة والطّرب والغضب، فإنّ غيرهم يُرجعها إلى الشعور بالجمال / بمعناه الأوسع/ الذي قد يتأتَّى من لذةٍ مُصاحِبَةٍ لطعامٍ أو وجبةٍ شهيَّة مثلاً. ويرى بعض أنَّ العاطفة الأدبيَّة الحقيقية ترتبط بمدى المشاركةً في الحياة، فكلما قوى الشعور بالحياة ازدادت اللَّذة، وكلما خَبَت تفجَّر الألم، وبهما (اللّذة والألم) تنبعث العواطف. وقد يتصل بتلك المشاركة ما يمكن أن يسمى العواطف الأخلاقية كالصدق والعدل والوفاء وغيرها ممن يبعث القوة والسّمو والتّبتُّل. أو تلك التي تنبعث عند سماع قطعة موسيقيّة، أو رؤية منظر طبيعي ما، أو التي تنبعث أمام عاطفة القلب أو الاضطراب أو الخوف، وهذه جميعاً قد تجعل حياتنا طامحة إلى مثلٍ أعلى، وفي هذا معنى الحياة.

والقدرة على إثارة العواطف كانت دائماً غرض الأديب وغايته الأساس، فالأديب يجب أن يجعل عملية الإثارة غايةً وأساساً للنجاح، وإن جعلها وسيلة أو غرضاً فشل في إثارة العواطف، وتالياً في عملية الإبداع الفني، واقترب من العام اقتراباً يرتبط بالعواطف إثارة أو خبوتاً. وهنا تُطرح إشكالية التمييز بين العالِم والأديب. فالعالِم يلاحظ الأشياء، ويستكشف ظواهرها وقوانينها وعلاقتها بالأشياء والظروف المحيطة، في حين أن الأديب يلاحظ الأشياء من حيث علاقتها بعواطفه وطبيعته الأخلاقية. فعالِم النبات مثلاً يدرس أوجه الشبه، ووظيفة الأجزاء، والتغيرات. وغرضه عقلي محض يسعى وراء الحقائق والقوانين النباتية والعلمية. في حين أنّ هذه الأشياء هي ثانوية بالنسبة للأديب، والأساس أن النبات خلق لجماله وليبعث الإحساس بالجمال[1].

ثم نتساءل: كيف تقاس العاطفة في الأدب؟ أو بأية موازين تقاس؟

---

(١) أمين (أحمد). النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧، ص ٤٥.

نسارع إلى القول: إن العاطفة في الأدب لا تقاس بمقدار إثارتها لعواطف الجمهور، كما إنّ الإثارة القوية لا تقدم دليلاً على جودتها، إذ كثيراً ما تثار عواطف الناس بأمور جديدة، كموضوع جديد أو شكل جديد، لكنها سرعان ما تفتر أو تخمد. إذاً ما المقياس الحقيقي للعاطفة كعنصر من عناصر الأدب؟ إنَّه يستلزم أموراً عديدة منها:

١ ـ صدق العاطفة أو صِحّتها واعتدالها

نعني بالصّدق أو الصِّحة والاعتدال أن تكون العاطفةُ صادقةً، أصليَّةً، طبيعيّة، صحيحة الأسباب، غير مريضة أو زائفة. فالشاعر الجيّد هو الخبير في إثارة العواطف التي قد لا تكون حادَّة صافية، بل هادئة متسلسلة مؤثرة، خذ مثلاً قول أبي فراس يرثي والدته:

أيـا أمَّ الأسيـر سقـاكِ غيـثٌ ... بِكُـرْهٍ منـكِ مـا لقـيَ الأسيـرُ
إذا ابنـكِ سـارَ فـي بـرٍ وبحـرٍ ... فمـن يـدعـو لـه أو يستجيـرُ؟
إلـى مـن أشتكـي؟ ولمـن أُنـاجـي ... إذا ضـاقـت بمـا فيهـا الصـدورُ؟
بـأيِّ دُعـاءِ داعيـةٍ أُوقّـى؟ ... بـأيّ ضيـاءِ وجـهٍ أستنيـر؟
بمـن يُستـدفَـعُ القَـدَرُ المـوفّـي؟ ... بمـن يُستفتـحُ الأمـرُ العسيـر؟[1]

ثم خذ قول المتنبي يرثي والدة سيف الدولة:

مشـى الأمـراءُ حـولَيْهـا حُفـاةً ... كـأنّ المَـرْوَ فـي زفِّ الـرِّئـالِ
ولـو كـان النسـاءُ كمـن فقَـدْنـا ... لفُضِّلَـتِ النسـاءُ علـى الـرجـالِ
ومـا التـأنيـثُ لاسـم الشمـس عيـبٌ ... ولا التـذكيـرُ فخـرٌ للهـلالِ[2]

فأبيات أبي فراس تنمُّ عن عاطفة صادقة صحيحة معتدلة، مبعثها الحزن

---

(١) الحمداني (أبو فراس) الديوان، دار صادر، بيروت، لات، ص ١٦٢.

(٢) المتنبي (أبو الطيب)، الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، ج٣، ص ١٤٠ وما بعدها. المَرْوَ: حجارةٌ بيضٌ براقة. الزّف: صغار الريش، الرئال: ولد النعام. يقول الشاعر: مشى الأمراء حفاة يطأون الحجارة فلا يحسون قسوتها وغلظتها لشدة حزنهم، وكأنهم يطأون ريش النعام.

العميق لوفاة والدته متأثرة بحسرتها لأسره، إنها أبيات تثير فينا عاطفة الحزن حقاً، أما أبيات المتنبي فإنها لا تثير فينا العاطفة نفسها، لأن حزن الشاعر لم يكن عميقاً أصيلاً صادقاً، بل جاء مجاملة وتكلفاً.

٢ ـ القوة والحيوية

بعد الوثوق من صدق العاطفة وصحتها نأخذ في البحث عن مدى الدفع والقوة والحيويّة التي أُضيفت إلى عاطفتنا وشعورنا، وبمقدار القوة والدَّفع يكون النص الأدبي قوياً مؤثراً. ولا نعني بذلك: القوة المدمِّرة العاتية الدافقة المتوهجة، إذ قد تأتي العاطفة هادئة رزينة، ومع ذلك تؤثر في عواطفنا وتُضفي عليها مزيداً من القوة والحيوية، كقول المتنبي في معرض عزاء:

سُبقنا إلى الدُّنيا فلو عاش أهلُها مُنعنا بها من جيئةٍ وذهوب
تملّكها الآتي تملُّكَ سالبٍ وفارقها الماضي فراق سليب[1]

إن هذه الصورة تؤثر في عواطفنا تأثيراً هادئاً رزيناً واقعياً، فالدنيا تنتقل فيتملكها الحيُّ تملك السالب، ويُخليها الميْتُ تخلي المسلوب. وقد يتساءل أحدٌ: كيف نقيس قوة العاطفة وحيويتها؟ أتقاس باستمرارها؟ أم بدرجة الأثر أو التأثير؟ أم بمقدار الفعل العاطفي لدى المتلقي؟

إنَّ قوة العاطفة تعتمد على طبيعة الأديب، وعلى رهافة حسه وثقافته وتجاربه، والقيم والمبادئ التي يؤمن بها، وتعتمد أيضاً على قوة الأسلوب. ولا نعني بالأسلوب هنا الفصاحة والبلاغة، إنما مدى نجاح الأديب في الإفصاح عن عواطفه، أو إخراجها بمقدار ما تستلزم من قوة وحيوية ونبض حياة.

٣ ـ ثبات العاطفة واستمراريتها

الثبات يعني أن تثير القطعة الأدبيَّة شعوراً متجانساً متسلسلاً بعيداً عن الغموض والاضطراب، والمحافظة على وحدة العواطف أي عدم التنقل المفاجىء بين العواطف دون تمهيد أو صلة. والاستمرار يعني أن يبقى الأثر في نفوس

---

(١) المتنبي. (أبو الطيب) الديوان، مرجع سابق، ج١، ص ١٧٥.

المتلقين زمناً طويلاً، إذ إنها كالموسيقى يسمعها السامع ثم لا يزال صدى أنغامها يتكرر ويتكرّر.

٤ ـ تنوع العاطفة

يتطلب التنوعُ الغنى الشعوري والمعرفي، والغزارةَ والخصب الثقافي، والسّعة في التجارب والخبرات الحياتية، فبمقدار إحاطة الأديب بذلك ينجح في التأثير في عواطف البشر وطبائعهم.

٥ ـ سمو العاطفة

السّمو /هنا/ يعني نوعَ العاطفة ودرجتها، من حيث رفعتُها أو ضِعتُها. والكلام على الرّفعة والضّعة يستلزم القول بعواطف سامية وأخرى وضيعة. لأن الأدب /على اختلاف صوره وأشكاله/ معرِض كبير للعواطف الشتّى، معرِضٌ لعواطف تثيرها موسيقى الشعر وجناسه، ولعواطف تثيرها معانيه، معرضٌ لما يثيرُ لذّةً حسّية /الخمر والنساء/، أو يثير شعوراً أخلاقياً يلامس الحياة ويسمو بها كالإعجاب بالبطولة والتضحية والوفاء والوطنيّة.

وتعبير الشعور الأخلاقي لا يعني الحثَّ على الفضيلة، أو خلاف ذلك، وإنّما يعني ما يمسُّ الحياة ويبعث على ارتقائها، فالشعر التشاؤمي الشاكي المتألم قد يكون أخلاقياً إذا لامس الحياة وارتقى بها وسما، وإن لم يكن كذلك أو انطلق من عواطف زائفة أو مريضة فهو وضيع.

نحن أمام إشكالية /الأخلاق. بعضٌ /أصحاب الأدب للحياة/ يقول: إن الأدب الراقي ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية، وأن يثير مشاعرنا الصحيحة لا المزيفة، والأدب في رأيهم يشرح الحياة لا لذاتها، بل لغاية تتمثل في رُقي المشاعر، وللأديب أن يعبِّر بحريّةٍ أو طلاقة عما يعتمل في نفسه، له أن يصور الرذيلة كما هي في الواقع، لا ليزينها أو يُغري بها. وبعض /أصحاب الفن للفن/ يذهب إلى أنّ قيمة الأدب تتجلى في قدرته على إثارة اللّذة والسرور، بقطع النظر عما فيه من صفة أخلاقية، وحجتهم أن الأدب كالموسيقى والنحت والتصوير لا يُقاس بالأخلاق، وإنما بإرضاء الذوق الفني الجمالي. والأديب /الشاعر ليس

واعظاً أو فقيهاً ليبشر بالأخلاق أو يدعو إليها، ثم إن مفهوم الأخلاق يخضع للضيق والتوسع والاختلاف، فما يراه أحدهم أخلاقياً قد لا يكون وبالعكس.

ويتصل بتلك الإشكالية أنّ بعض الأدب يبلغ درجة عالية من الجودة والإتقان والكمال الفني، لكنه لا يحمل قيماً أخلاقية، فهو تالياً جيدٌ فنياً رديءٌ أخلاقياً، وأنّ بعضه يثير في النفس كل معاني التسامي والطموح، لأنه ناشئ عن عاطفة صادقة قوية ثابتة كقول المتنبي:

إذا غامرتَ في شرفٍ مَرُومِ فلا تقنَعْ بما دون النُّجوم
فطعمُ الموتِ في أمرٍ صغيرٍ كطعم الموتِ في أمرٍ عظيمِ[1]

في حين أن غيره يدعو إلى الرّذيلة أو اللّذة الحسيّة، أو التشاؤم واليأس والإحباط، لأنه ناشيء عن عاطفة مريضة كقول أبي العلاء مخاطباً بني البشر:

يا ليتَ آدمَ كان طَلَّق أمَّهم أو كان حَرَّمها عليه ظِهارُ
وَلَدَتْهُمُ في غير طُهرٍ عارِكٍ فلذاك يُفْقَدُ فيهم الأطهارُ[2]

إذاً تشكل هذه الخصائص متمثلة في الصدق والصحة، والقوة والحيوية، في الثبات والاستمرار، والتنوّع والسمو، مقاييس تصلح أن تقاس بها العاطفة التي تمثل عنصراً أساسياً من عناصر الأدب.

ثانياً ـ الخيال

يعتبر الإدراك الحسي أساس العمليات العقليَّة، ومن طريقه ينشأ التَّصوُّر، ومن التَّصوُّر ينشأ التخيُّل أو الخيال. والإدراك الحسي يعني الفهم أو التعقُّل بواسطة الحواس، في حين يعني التصوُّر استحضار صور المدركات الحسيَّة بعد غياب.

وأما الخيال فهو قوة تتصرف في المعاني لِتُنتج صوراً بديعة، ثم تصوغ الصورُ المُتخيّلةُ عناصرَ جديدة تلقّفتها من طريق الحِس والتصور، والخيال يعتمد على قوَّة التذكُّر ليستخلص منها ما يلائم الغرض المرجو، ثم يتصرف فيها تكبيراً وتصغيراً

---

(١) المتنبي. (أبو الطيب) الديوان، مرجع سابق، م٤، ص ٣٤٥.
(٢) المعري (أبو العلاء). الديوان، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٧٧. العارك: الحائض.

وتوليفاً لتظهر في شكل جديد، تغذّيها الخبرات والتجارب والعلم والثقافة وغيرها. وهذا يعني أنّ الأفكار تختلف في تداعي معانيها باختلاف الأشخاص، خذ مثلاً صورة ابن المعتز في وصف الهلال يقول:

فانظر إليه كزورقٍ من فضّةٍ قد أثقلته حمولَةٌ من عنبرِ[1]

وخذ صورة ابن الرومي يصف رقاقة الخبز يقول:

ما أنسى لا أنسى خبازاً مررتُ به يدحو الرّقاقة وشكَ اللّمحِ بالبصرِ
ما بين رؤيتها في كفّه كرةً وبين رؤيتها زهراء كالقمرِ
إلاّ بمقدار ما تنداحُ دائرةٌ في صفحة الماءِ يُرمى فيه بالحجرِ[2]

فابن المعتز /الذي عاش في بيئة الخلفاء/ يلتمس للهلال مشبّهاً، فتراءت لخياله بيئَته المُتْرفة، وبيته الفاره، فاستخرج منها صورة زورق من فضّةٍ مُثقلٍ بحمولةٍ من عنبر. في حين يرى ابن الرومي /ببيئته الجائعة/ الرّقاقة في كف الخباز كرةً، ثم يراها بيضاء كالقمر، فيفتش في ذاكرته وواقعه المر، فلا يجد مشبّهاً غير دائرةٍ ظهرت على صفحة الماء بفعل حجرٍ أُلقي فيها.

والخيال يتصرف في الظروف والأحوال الطارئة بما تختزنه الذاكرة، الحافظة، فيعمد إلى تكثير القليل، كقول المتنبي يصف جيش الدُّمُستق يقول:

خميسٌ بشرق الأرض والغربِ زحفُهُ وفي أُذُنِ الجوزاءِ منه زمازمُ[3]

جيش الدُّمُستق يزحَمُ الأرض يملؤها، والزمازم /الأصوات تتداخل، تبلغ أذنَ الجوزاء/ عنان السماء. يعمد الشاعر إلى تكثير القليل مبالغة، وخياله مشحون بعاطفة الفخر ليوحيَ بقوة سيف الدولة المنتصر.

وقد يعمد الخيال إلى تكبير الصغير، ليعلي الشأن ويرفع المراتب، كقول المتنبي يمدح سيف الدولة، يقول:

---

(١) ابن المعتز (أبو العباس). الديوان، مرجع سابق، ص ١١.
(٢) ابن الرومي (علي بن الحسن) م. س.، ص ٧٨.
(٣) المتنبي (أبو الطيب). الديوان، مرجع سابق، م٤، ص ١٠٠.

تجـاوزْت مقـدارَ الشجـاعـةِ والنُّهـى إلى قولِ قومٍ أنت بالغيب عالمُ[1]

في المدح يقال: أميرٌ عاقلٌ شجاع، أَوَ بعدهما صفات؟! لكنهما صغيرتان/ وضيعتان أمام صفات النبوّة، فالشاعر يرفع الشأن ويجاوز صفات البشر، ليبلغ الغاية البلاغية. وقد يأتي الخيال بصورة معاكسة، أي يُصَغِّر الكبير كقول الشاعر:

كفـى بجسمـي نُحُـولاً أننـي رجـلٌ لـولا مخـاطبتـي إيـاك لـم تـرنـي[2]

يذهب الشاعر إلى أنَّ المخاطبة / الصوت تبقى شاهدة على وجوده لا الرؤية/ البصر، وبالرغم من إمكانية خطأ الأولى أمام الثانية، فإن خياله أبدع صورة السهام التـي تكسَّـرت نصـالُهـا علـى نصالِها، وتالياً فإنه ما زال أقوى من الدهر كونه بقي مسموعاً.

ويضاف إلى التكثير والتصغير تخيُّل ما هو معنوي في صورة المحسوس كقول المتنبي:

ومـا المـوتُ إلاّ سـارقٌ دقّ شخصُـه يصولُ بلا كفٍّ ويسعى بلا رجلِ[3]

لقد تخيَّل الموت / وهو أمرٌ معنوي/ في صورة سارق يسطو على الأرواح، ويضاف أيضاً تخيُّل المحسوس في صورة المحسوس، وتخيُّل المعقول في معنى المعقول، وإقامة الحوار والقصص الفني والشعري وغير ذلك.

هذا التنوّع / الصور يرسم إطار فنون الخيال، أمّا ما يُنَمّي الخيال، ويجعله أكثر جودة فيتمثل في أمور كثيرة منها حرّية الإنسان وثقافته وتجاربه وبيئته، خذ مثلاً قصّة علي بن الجهم الشاعر البدوي الذي نزل بغداد ومدح المتوكل، قال:

أنـتَ كـالكلـب فـي حِفـاظِـك للعَهْـ ـدِ وكـالتَّيـسِ فـي قِـراع الخطـوبِ

وبعد مكوثه في حاضرة الخلافة/ بغداد مدحه فقال:

الـوردُ يضحـكُ والأوتـارُ تَصْطَخِـبُ والنّـايُ ينـدبُ أشجـانـاً وينتحـبُ

---

(١) المتنبي (أبو الطيب). الديوان، مرجع سابق، م٤، ص ١٠٣.
(٢) المتنبي (أبو الطيب). الديوان، مرجع سابق، م٤، ص ٣١٩.
(٣) المتنبي (أبو الطيب). الديوان، مرجع سابق، م٤، ص ١٧٥.

والرّاحُ تُعرَضُ في نورِ الربيع كما تُجلى العروسُ عليها الدُّرُّ والذَّهبُ
وكلَّمـا انسكبـت فـي الكـأس آونـةً أقسمتُ أن شعاعَ الشمس ينسكبُ[1]

فالخيال إذاً ضرورة لكل إنسان وأديب ومبدع ومفكر، يحتاجه كلٌّ حسب استعداده وثقافته وعمله، فهو في الشعر والرواية أكثر ضرورة من الحِكَم والأمثال مثلاً، ولكنه ليس على نسق أو درجة واحدة، فمنه الخيال الخالق أو الخلّاق، وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صوراً جديدة لا تتعارض والحياة وإلاّ أضحت وهماً. ومنه الخيال المؤلف الذي يؤلف / يجمع بين مناظر وأشياء مختلفة، ويبدع منها خيالاً جديداً. ومنه أيضاً الخيال الموحي الذي يقرن الصورة بصفات ومعانٍ روحيّة تؤثر في النفس، ثم يفيض عليها من روحه تجلياتٍ فيبدع خيالاً يوحي بحياة جديدة وصور جديدة، ولكن تلك النُّسق أو الدرجات ليست منفصلة بل متلازمة متداخلة يعضد بعضها بعضاً، فيقوى بقوته أو يضعف بضعفه. وهكذا فإن ملكة الخيال أساسية لا غنى عنها في العمل الأدبي، وإلا فقد الأدب نكهته ورونقه وتالياً مبرر وجوده.

ثالثاً ـ العنصر العقلي/ الفكرة/ المعاني

تُعدُّ المعاني قوام أنواع الأدب كلها، لكن قيمتها تَجُلُّ أو تضعف تبعاً للنوع، فكتب النقد والتاريخ الأدبي والحِكَمِ والأمثال تستوجب المعاني لأن مناهجها في التأليف يعتمد على الإخبار وكثرة الحقائق أساساً، وعلى أداء المعنى بغزارة ودقّة ووضوح، وهي لا تُعدُّ أدبيّة إلاّ بمقدار مزج تلك المعاني بالعواطف والمشاعر.

أمَّا الأنواع التي تُعَدُّ أدباً صرفاً كالشعر والقصص والرّواية وغيرها، فلا يجب أن تخلو من المعاني، بل على العكس هي بدونها لغو وثرثرة، لذلك أضحى العلم والتجربة والثقافة وغيرها فيصلاً بين الشعراء، وأصبح تأثير الشاعر المبدع في الحياة أعمق أثراً، ومعانيه أكثر انتشاراً بين الناس من الفيلسوف والمنطقي مثلاً. لكن المهم أن تمتزج تلك المعاني بعاطفة الأديب / الشاعر وخياله لتؤثر في الناس.

---

(١) الأصفهاني (أبو الفرج)، الأغاني، دار الفكر للجميع، بيروت، ١٩٧٠، ج٩، ص ١١٤.

إذاً علمُ العالم حقائقُ وأرقام ونظريات صِرْفَة جديدة ومبتكرة، وعلم الأديب ممزوج بالعاطفة والخيال، ولا يُشترط فيه الابتكار المعرفي أو الاكتشاف أو الاختراع، وإنّما يتمثل (الابتكار) في إلباس فكرة مألوفة حلة جديدة، أو في معالجة موضوع منهك بعاطفة جديدة وخيال جديد. فالأدب لا يخلو من المعاني وإلاّ أصبح لغواً لا قيمة له، لذلك قيَّس النقاد (وضعوا قياساً أو مقاييس) المعنى الشعري بأمور منها:

ـ الصحّة والخطأ: وتستلزم أن يكون المعنى صحيحاً حقيقة/ واقعاً ولغة، وإلا فقد قيمته الأدبيّة.

ـ الطرافة أو الندرة والغرابة: كتحسين القبيح أو تقبيح الحسن.

ـ الوفاء بالمعنى: وهو أن يأتي الشاعرُ المعنى حقَّه مستخدماً فنوناً بلاغية كالتتميم الذي يُعنى بتتميم المعنى الناقص، والتكميل ويعنى بإكمال المعنى التّام، إذ الكمال أمرٌ زائد على التَّمام، والإيغال وهو استكمال المعنى بتمامه وكماله في شطر وجزء شطر ليأتي بمعنى زائد في المتبقي. والتقسيم وهو استقصاء أقسام المعنى استقصاء تاماً متساوياً كقول زهير:

وأعلَمُ ما في اليومِ والأمسِ قبلَه ولكنني عن علمِ ما في غدٍ عمِ[1]

فالبيت جامع لأقسام الزّمان الثلاثة ولا رابع لها.

ـ الوضوح والغموض: يتعلق وضوح المعنى أو غموضه بالأسلوب، فالوضوح يستلزم الالتزام بأصول اللغة العربيّة وقواعدها، والابتعاد عن التعقيد والغرابة والإبهام والإسراف في تتبع البديع، والغموض خلاف ذلك. فالمعنى إذاً ضرورة من ضرورات الأدب، شرط أن يمتزج بالعاطفة والخيال، وألاّ يكون جافاً[2].

رابعاً ـ الأسلوب / النظم

الأسلوب هو خلقُ الألفاظ بواسطة المعاني، وخلق المعاني بواسطة الألفاظ.

---

(١) الشنقيطي (أحمد). شرح المعلقات العشر، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤، ص ٦١.

(٢) راجع: عتيق (عبد العزيز) في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٣٣ وما بعدها.

والأسلوب ليس المعنى وحده، وإنما هو مركبٌ فني من عناصر مختلفة كالأفكار والصور والعواطف، مضافاً إليها الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة.

وتتبدى أهمية الأسلوب في كون الأفكار مطروحة في الطريق شائعة بين الناس، وتتخصص إذا عرف الأديب أن يصوغها بأسلوب خاص يتميز به ويعرف «فأبو العلاء أقوى عقلاً وأدق معاني وأضعف خيالاً، وأبو تمام أبعد خيالاً، وأقل عقلاً من المعري، والبحتري أحسن نسجاً وأقوى أسلوباً من أبي العلاء»[1].

يقول الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشّعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[2] ويوافقه ابن رشيق وأبو هلال العسكري، لأن الفكر ليس ملكاً لمن يبدعه، وإنما لمن يثبته، ولَرُبَّ إفراغ فكرة قديمة في قالب جديد يُعدُّ إبداعاً وأسلوباً متميزاً.

والأسلوب لا يعني الألفاظ المجرّدة، إذ لا قيمة لألفاظ دون معانٍ، وإنما الألفاظ لَبِنات الأسلوب، تُفعَّل على قدر المعاني بحيث لا تضيق أو تتسع وترهَّل، مما يجعل الأساليب تختلف باختلاف صفات المعاني. فالأسلوب الجزل مثلاً هو الأسلوب القوي الجيد، إذ إنّ أجود الكلام ما يكون سهلاً جزلاً لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه، وليست الجزالة والفصاحة في أن يكون الكلام حوشياً خشناً وإعرابياً جافاً ولا سوقياً مبتذلاً، بل الجزالة أو الفخامة تتمثل في سهولة النطق وعذوبة الوقع.

والأسلوب السهل هو ما خلا من الغرابة وألفاظ الخاصة، وارتفع عن ألفاظ السَّوقة، أو الذي يجمع بين حسن المعنى وسهولة اللفظ. في حين أن الأسلوب السّوقي ما كان فيه المعنى صواباً واللفظ بارداً فاتراً. أمّا الحوشي فهو الذي تغلب عليه الألفاظ الغريبة التي تحجب جوهر المعنى وتؤدي إلى الغموض والإبهام.

---

(١) أمين (أحمد) النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٢) الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، مرجع سابق، ج٢، ص ١٢١.

تلك هي أقسام الأسلوب باعتبار طبيعة المعاني وما تتطلبه من صفات معينة كالجزالة والسهولة، وإلى جانب ذلك يقسم الأسلوب باعتبار الموضوعات أو الفنون إلى أسلوب علمي وهو الذي تُؤَدَى به الحقائق العلمية، وأسلوب أدبي كالنثر الفني، وشعري وهو ما تبرز فيه العاطفة، والروائي والقصصي والاخباري والحواري والتهكمي والفكاهي، ولكل منها سماته ومميزاته وعناصره وميدانه[1].

(١) عتيق (عبد العزيز) في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٤٥ وما بعدها.

الفصل الثاني:

أنواع الأدب

القسم الأول: الشعر

يقسم الأدب في خطوطه العريضة إلى شعر ونثر، والشعر إلى ذاتي / غنائي، وموضوعي/ ملحمي وقصص شعري، وتمثيلي/ مسرح شعري. ويقسم النثر إلى قصة ورواية ومسرحية، وخطابة ومقالة وترسُّلٍ ومقامة وغير ذلك. ونحن معنيون بالملحمة شعراً، والخطابة والمقالة والمقامة نثراً.

أولاً ـ الملحمة: مقدمة في التعريف ومراحل التَّكوُّن والعناصر:

تشكل ملحمة ما حضارة أمّة من الأمم. وتشكل مجموعة الملاحم حضارات الأمم مجتمعة، فالملاحم تاريخ وحضارة، ما زلنا حتى اليوم وسنبقى نستمد منها القيم والتعاليم والمثل العليا التي نحن في أمس الحاجة إليها، لذلك يخطىء من يظن أنّ من العبث الرجوع إلى ماضٍ سحيق لننقب عن تاريخ ما أو حضارة ما، فحضارتنا اليوم تستمد معالمها وقيمها من تاريخ الشعوب القديمة وحضاراتها، لأن الحضارة كلٌّ متكامل يمد بعضها بعضاً بالقوة والماء والرّواء. من هنا تأتي محاولتنا ـ التي تبقى في إطار المحاولة المحدودة ـ وتأتي ضرورة دراسة الملاحم والتعمق في معانيها.

الملحمة شعر قصصي بطولي يحكي أحداثاً خارقة، أو هي قصيدة طويلة فخمة الأسلوب تقص أنباء المعارك والبطولات بسذاجة خالية من التعقيدات العقلية والفنية، وهي تعتمد على الخيال فتبعث عالماً متحركاً لا يُحدّ. وهي في العربية تعني / معجمياً/ موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش أو يتناثر فيها اللحم. وفي اللغة: الملاحم جمع ملحمة، على وزن مَدْرَسَة ومَحْكَمة. والملحمة: الوقعة العظيمة من وقائع الحروب التي يتلاحم فيها الجيشان المقتتلان.

وكانت تستعمل الملحمة في معنى الفتنة التي تُفضي إلى الحرب، ومن ذلك ما يُروى عن الرسول ﷺ «عمران بيت المقدس: خراب يثرب، وخراب يثرب: خروج الملحمة، وخروج الملحمة، فتح القسطنطينية». وقد وُصف رسول الله ﷺ بأنه «نبي الملحمة» وقيل في تفسير هذا الوصف أنه نبي القتال لمجاهدة الكفار والمشركين، ولكن بعض المفسرين عدلوا بكلمة الملحمة في وصف رسول الله إلى معنى آخر، وهو التأليف والإصلاح، فقالوا نبي الملحمة: أي نبي الصلاح فالكلمة هنا مأخوذة من لَحَمَ الأمر بمعنى أحكمه وألّف بين أجزائه، فإذا هو متماسك متين. وعلى أية حال فإن تاريخ إطلاق كلمة الملاحم عند العرب يرتد إلى القرن الهجري الأول ظناً واحتمالاً، وإلى القرن الهجري الثاني يقيناً لوروده في كتاب البيان والتبيين للجاحظ.

ولعل المقصود بالكلمة في معناها الأصلي والدقيق «القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة لبطل رئيسي واحد. وكثيراً ما يكون لها مغزى قومي واضح، بينما تستخدم كلمة ملحمي للإشارة إلى كل ما هو بطولي، ويتجاوز قدرات البشر ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال.

ظهر الشعر الملحمي عند الهنود والفرس والبابليين واليونانيين وغيرهم، كما عرفته الآداب الأوروبية في القرون الوسطى، لكن أرسطو كان ممن حدد خصائص الملحمة تحديداً فنياً، حين رأى أن الملحمة يجب أن تدور حول حادثة مكتملة بذاتها لها بداية ووسط ونهاية، وبهذا تُحدث تأثيرها الكامل بوصفها وحدة عضوية لمخلوق حي يتفرد بنظمها شاعر واحد، ويغلب فيها عنصر الإلهام كما تخلو من مصاحبة الغناء والموسيقى لأنها تتجه إلى المستمعين والقراء، وهذا ما غلب على الملاحم القديمة الإلياذة والأوذيسة والأنياذة في الغرب، والمهابهاراتا والرمايانا في الهند، والشاهنامة عند الفرس، وجلجامش في العراق القديم وغيرها. والشعر الملحمي شعر قصصي يتناول موضوع البطولة وسِير الأبطال سواء أكانت بطولة حرب أم بطولة سلم، مستخدماً في ذلك أسلوب الرواية.

ومما لا شك فيه أن الشعر الملحمي قبل أن يكتمل فناً أدبياً قائماً بذاته مر

بمرحلة النقوش، ثم بمرحلة صياغة أمثال ومواعظ تحدد واجبات الإنسان في حياته وتمده بالحكمة، ثم تجلت المرحلة الثالثة في تلك القصائد الفلسفية والتعليمية، وبعد أن قطع الفن الملحمي الخطوات التمهيدية مر بثلاث مراحل جديدة الأولى: المرحلة الزمنية يوم كانت البطولة كلها ممثلة في الشمس باعثة النور والخير والبركة، مصارعة قوى الشر المتعددة كالشياطين والمردة والعواصف وغيرها. والثانية المرحلة البطولية التي تنشأ عادة من بطولات سادت في المعارك الحربية، فصاغها الشعراء شعراً كان ينشد في الاجتماعات العامة، وفي أثناء احتشاد القوم لخوض معارك جديدة ضد أعدائهم. والثالثة المرحلة الأدبية التي تبدأ عادة مع استقرار الأمة وتنظيم شؤونها في كيان قوي موحد، حيث يصرف الشعراء همهم إلى العناية بجمع الشتات الذي يتكون منه التراث الملحمي، حتى إذا قيض الشاعر العبقري جمع ما تبعثر في كل ملحمي متناسق متماسك الأجزاء مكتمل الشروط.

والشعر الملحمي كغيره من فنون الشعر الأخرى، لا بد له لكي يكتمل من أركان ضرورية **الأول**: **الموضوع** الذي يدور على الصراع بين حضارتين أو بين أمتين، كل أمة منها تعمل بمجموعها لحماية نفسها من غوائل العدو، فالصراع الملحمي صراع من أجل الحياة، وكل من الطرفين له الحق في الدفاع عن وجوده كما في الإلياذة، لكنه قد يكون صراعاً بين الخير والشرّ، أو صراعاً من أجل البقاء كما في جلجامش. **والثاني عالم الملاحم** الذي يؤمن بالخرافات والأساطير شرط أن يكون في أسس الملحمة شعور بالحق والعدالة، وإكبار للفضيلة ومحافظة على التقاليد والعادات واحترام للأعراف السائدة، وما يميز عالم الملاحم أن الفرد يشعر بروابط قوية تشده إلى الطبيعة، وبصورة خاصة إلى أشيائه التي يحتاج إليها في حياته اليومية. وعالم الملاحم كذلك عالم حرية فردية على الرغم من الجماعية التي تشترط في الموضوع الملحمي. **والثالث البطولة** إذ إن البطل هو مركز الثقل في أمته عليه يتوقف نجاحها، وفي شخصه تجتمع مثلها العليا وروحها وتاريخها وخلاصة أمجادها، يتحدى هذا البطل أي خطر يمكن أن يهدده أو يهدد قومه. يتحدى الطبيعة وعناصرها والبشر وأسلحتهم وجيوشهم وشياطين الجن وآلهة الشر. **والرابع العنصر الديني**، فالعلاقة بين الملحمة والدين علاقة وثقى، والملحمة وليدة التفكير

الديني، ولعل الوثنية كانت أكثر توافقاً مع الملاحم لأنها تترك للمعتقدات شيئاً من المرونة وتسمح للخوارق بالنمو، في حين أن الأديان السماوية تضع حداً للمعتقدات وتجمد الخوارق. **والخامس الخوارق**، فالملحمة التي استكملت عناصرها الفنية يجب أن تحتوي على أحداث خارقة تتجاوز المعقول في تحقيقها، ولا تقتصر على البشريين، بل قد تصدر عن أفعال ليست من طبيعة البشر. **والسادس الموضوعية**، لأن الشاعر الملحمي يتحدث عن أبطال بعيدين عن ذاته، فيعرض أحداثاً قد جرت، ومحناً قاسية قد مرّت، ويصوّر حياتهم وأعمالهم وعواطفهم وأهواءهم وكل ما يتصل بهم تصويراً موضوعياً، وليس في الملحمة أية إشارة إلى الشاعر ناظمها أو أي دخل لشؤونه الخاصة، وإنما هي حديث عن الغير يتوارى فيه الشاعر وراء أبطاله. **والسابع العنصر القصصي** فالأساس في الشعر الملحمي أن يكون قصصياً ذا أصل تاريخي، ولكن مخيلة الشعب تضخمه وتمزج فيه بين الحقيقة والأسطورة. وهذا يعني أنها تخضع لكثير من القواعد التي يخضع لها فن القصة، من غير أن تكون قصة بالمعنى الصحيح، لاختلاف كبير بين الفنين إن من حيث القيم الشكلية أو من حيث الأغراض المعنوية. **والثامن صورة الشعب**، فالملحمة تصور لنا عالماً كاملاً بكل ما فيه من تفاصيل ومميزات، وهذا العالم يكون حافلاً بالصور الشعبية. ومجموع الملاحم العالمية يشكل تاريخ العالم القديم بأسره، وأن أبطال الملحمة هم أبطال عالميون إلى جانب كونهم أبطالاً قوميين. **والتاسع**: **الأسلوب الملحمي** الذي يجب أن يتميز بالقوة والبطولة الرائعة، وهذه يجب أن تشمل جميع النواحي الحربية والاجتماعية والدينية والخلقية والأخلاقية. وتتجلى قوة الأسلوب في فخامته وفي الجرس الذي يحاكي وقع الرماح وصليل السيوف، وفي أسلوب الملحمة تتزاحم الحروف وتتدافع الجمل وتجزل التراكيب وتشحن الأصوات في كلام موجز فخم.

ثانياً ـ الملاحم التاريخية: جلجامش:

١ ـ مقدمات في فهم النص:

تكاد تجمع الدراسات أن الشرق مهد الإنسان الأول وموئل الحضارة، ومهبط الوحي والإلهام. على أرضه القديمة/ العتيقة بدأ الإنسان يصنع الحضارة،

يكتشف، يقنّن، يُصدّر العلم والمعرفة إلى أقطار الأرض كافة. ولعل ملحمة جلجامش هي أنموذج لتلك الحضارات التي بقيت حيّة خالدة، فهي تحمل في ثناياها قلق الفكر البشري وسعيه الدائم نحو الخلود.

تعتبر ملحمة جلجامش أقدم أنموذج من أدب الملاحم في تاريخ الحضارات جميعاً، وهي بحق درة النتاج الأدبي في حضارة الشرق عموماً وبلاد الرافدين خصوصاً. وهي قصيدة شعرية طويلة مدونة بالخط المسماري واللغة البابلية والسومرية على اثني عشر رقيماً أو لوحاً من الطين.

تصور ملحمة جلجامش أحداثاً سحيقة في تاريخ الشرق، ولا سيما أن أزمان نظمها وتدوينها ـ كما يزعم البعض ـ تتراوح بين ٣٠٠ ق.م أي عهد سرجون الأول الأكادي، و١٥٥٠ ق.م العهد البابلي القديم[١]. في حين يزعم آخرون أن أزمانَ كتابة بعض أجزائها استمر حتى القرن السادس ق.م أي العصر البابلي الحديث[٢].

وقصة العثور على ألواح تلك الملحمة تعود إلى القرن التاسع عشر الميلادي، عندما بدأ شاب إنكليزي اسمه أوستن هنري لايارد رحلة في عام ١٨٣٩م إلى سيلان في صحبة صديق له، لكنه ضل الطريق في أرض ما بين النهرين، ثم لم يلبث لايارد أن حمل إلى المتحف البريطاني مجموعة من التماثيل الأشورية مع لوحات فخارية كثيرة، وهناك تولى هنري رولتسون حل طلاسم اللوحات. وبعد ذلك تمت رحلات أخرى لبريطانيين آخرين إلى تلك المنطقة، حملت معها لوحات تمثل ملحمة جلجامش وقصة الطوفان[٣].

ولكن هناك من يقول إن جورج سميث وجد الألواح الأولى منها في نينوى، وحاضر عنها لأول مرّة سنة ١٨٧٢م، في حين أخرج بول هويت نصوصها المسمارية لأول مرة ما بين ١٨٨٤ ـ ١٨٩٥م. وبعد ذلك أخذت ترجماتها تترا، فترجمت من

---

(١) انظر: الأحمد (سامي سعيد) ملحمة كلكامش، دار الجيل بيروت، ودار التربية بغداد، ١٩٨٤، ص ١٤.

(٢) انظر: علي (فاضل عبد الواحد). ملحمة جلجامش، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٦، عدد ١، ص ٣٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٧.

النص الأكادي إلى الإنكليزية، والألمانية، والفرنسية، والروسية، والدانمركية، والإيطالية، والفنلندية، والعبرية وغيرها وأخيراً إلى اللغة العربية[١].

٢ ـ أحداث الملحمة:

تدور أحداث ملحمة جلجامش حول أعمال شخصية تاريخيّة هو الملك جلجامش سادس ملوك الوركاء[٢]. والده الملك لوكال بندا، ووالدته الآلهة ننسون، وبهذا النّسب اكتسب جلجامش تكويناً جسدياً أسطورياً، فثلثه بشري وثلثاه إلّه.

بدأ نجم جلجامش يسطع بعد انتصاره على «أككا» ملك «كيش»[٣] ونقل الحكم إلى الوركاء، وبذلك أصبح ملكاً لا ينازع. ويظهر أن شخصية جلجامش كانت محبّبة، وذات شعبيّة كبيرة، تحكي بطولاته ومآثره حتى أضحت بمثابة الأساطير[٤].

ويجد الدارس لملحمة جلجامش أساطير عديدة، يهمنا منها أسطورة جلجامش وأرض الأحياء التي نستقيها من الرُّقَم: الثالث والرابع والخامس. ومفاد الأسطورة أن جلجامش صمم / حين تيقن أن الموت سيدركه حتماً/ على الذهاب إلى أرض الإحياء، مصطحباً معه صديقه أنكيدو ونفراً من المرافقين. وبعد أن عبروا الجبال السبعة بمساعدة الآلهة، ووصلوا إلى غابة الأرز حيث يقيم الثور الوحشي، استطاع أنكيدو أسر خمبايا ومن ثم قتله، والانتصار على الثور الوحشي وهذا يرمز إلى انتصار إرادة الخير على إرادة الشر.

ويهمنا من تلك الأساطير أيضاً أسطورة جلجامش وثور السماء التي تستمد مقوماتها من الرقيمين السادس والسابع. ومفادها أن الآلهة عشتار أحبت جلجامش، ورغبت في الزواج منه، لكنه صدّها صدّاً قاسياً عنيفاً، فشكته إلى الإلّه أنو الذي

---

(١) انظر: الأحمد (سامي سعيد) ملحمة كلكامش، ص ٥ و٦.

(٢) الوركاء أو الورقاء أو أوروك، وتقع أطلالها الآن قرب خضر الدارجي في محافظة المثنى في العراق، وتتمثل أطلالها بتلال ورور والوصواص وحمد الدركي.

(٣) كيش: مدينة في العراق القديم قام على أنقاضها حكم جلجامش.

(٤) انظر: باقر (طه) ملحمة كلكامش، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧١، ص ٥١.

خلق ثور السماء، وأرسله إلى مدينة الوركاء ليفتك بأهلها، لكن جلجامش وأنكيدو استطاعا القضاء عليه، مما دفع الآلهة إلى الحكم على أنكيدو بالموت. وهذا ما يتراءى لأنكيدو في حلم قصّه على صديقه جلجامش.

وهناك أيضاً أسطورة موت جلجامش التي تشغل أحداث الملحمة بكاملها، فجلجامش أدرك أن الموت سيطاله شأن البشر جميعاً، فأخذ يفتش عن وسيلة تخلده إلى الأبد. وإذا كانت هذه الأساطير متتالية متجانسة في الملحمة، فإننا نجد أسطورة يبدو أنها أضيفت إلى الملحمة في مراحل لاحقة، ألا وهي أسطورة جلجامش وأنكيدو والعالم السفلي، ومفادها أنّ الربّة عشتار قدمت إلى جلجامش طبلاً وعصاه، اعترافاً منها بخدمة قدمها لها. لكن الطبل وعصاه سقطا في حفرة من الأرض، واستقرا في العالم السفلي، فحاول أنكيدو إرجاعهما / بالرغم من تحذير جلجامش/ فأطبق عليه العالم السفلي أيضاً، عندئذ استعان جلجامش بالآلهة التي طلبت إليه أن يفتح ثغرة تؤدي إلى العالم السفلي وإخراج أنكيدو. وإذا كان السرد يبدو أسطورياً، فالمهم في ذلك رحلة أنكيدو إلى العالم السفلي، ومشاهداته ومعرفته لأمور لم يكن متيسراً له معرفتها بدون الحدث، والمهم أيضاً نقل تلك الصورة إلى جلجامش البطل الرئيسي في الملحمة.

وفي تفاصيل أحداث الملحمة نرى أن العادة جرت في وادي الرافدين على أن تستمد القصيدة الشعرية تسميتها من مطلعها، وعلى وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول (الصدر)؛ ولهذا عرفت ملحمة جلجامش في الأوساط الأدبية القديمة بقصيدة «هو الذي رأى كل شيء» (في الأكدية). ويبدأ الرقيم الأول من الملحمة بذكر مآثر جلجامش، وحكمته ومعرفته الواسعة ومنجزاته العمرانية في الوركاء مدينته وعاصمة ملكه، وقد خص منها بالذكر معبد إلّهة الحب عشتار وكذلك أسوار المدينة الحصينة التي بناها بالآجر:

«هو الذي رأى كل شيء فغنِّي بذكرهِ يا بلادي

وهو الذي عرفَ جميعَ الأشياءِ وأفادَ من عِبَرِها

وهو الحكيمُ العارِفُ بكل شيء

لقد أبصرَ الأسرارَ وكشف عن الخفايا المكتومة

وجاء بأنباء ما قبل الطوفان

لقد سلك طُرقاً بعيدةً متقلباً ما بين التعبِ والرّاحة

فنقش في نَصَبٍ من الحجر كلَّ ما عاناه وخَبَر . .

بنى أسورَ الوركاءِ المحصّنة

وهلا وضع الحكماءُ السبعةُ أسسَها»[1] .

ويحتوي الرّقيم الأول أيضاً على تفاصيل وافية عن سجايا جلجامش «سليل الوركاء»، ولا غرو في ذلك، فوالده لوكال بندا، وأمه الإلّهة ننسون. لذلك أضفت الملحمة على بطلها صفة الألوهية، حيث نصّت على أن «ثُلثيه إلّه وثلثه الآخر بشر» : ـ

«إنه البطلُ سليلُ الوركاء والثّورُ النطّاح

إنه المظلّة العظمى حامي أتباعَه من الرجال

وهو الذي فتح مَجازات الجبال . .

وعَبَرَ المحيط إلى حيث مطلع الشمس

لقد جابَ جهات العالمِ الأربعِ

وهو الذي سعى لينالَ الحياةَ الخالدة

وبجهده استطاع الوصولَ إلى أوتنابشتم القاصي

من ذا الذي يُضارعُه في الملوكية

ومن غيرُ جلجامش من يستطيعُ أن يقول : أنا الملك؟

ومن غيرُه من سمّي جلجامش ساعة ولادته؟

ثُلثاه إلّه وثُلثه الباقي بشر»[2] .

---

(١) المصدر السابق، ص ٥١ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥٣ .

ومثلما كان جلجامش يتحلى بالشجاعة وحب المغامرة فقد حَبَاهُ إلّه الشمس حُسناً وجمالاً، وخصه إلّه الرعد بالبطولة وقوة بدنية خارقة، لذلك عُرف جلجامش بين أهل الوركاء بلقب «البطل الجميل»؛ لأنه جمع بين البطولة وجمال الهيئة. وهكذا ذاع صيت جلجامش «البطل الكامل القوة والجمال» في مدينة الوركاء، وفي غيرها من مدن بلاد وادي الرافدين. وكان من الطبيعي أن تفتن بقوته وجماله الفتيات الحسان، فهو البطل الذي لا يجرؤ على منازلته أو رده أحد، ولهذا نجد في الرقيم الأول من الملحمة، أن أهل الوركاء لاذوا بالآلهة يتضرعون إليها كي تخلق رجلاً يكون نظيراً لجلجامش في البأس وقوة اللب، وعندئذٍ يكون الاثنان في صراع مستديم لتهنأ المدينة بالسلام والإطمئنان على حد تعبير الملحمة.

استجابت الآلهة لدعوات أهل الوركاء، فخلقت «أنكيدو» يجوب البراري مع الظباء وحُمُر الوحش، ويأكل العشب ويتزاحم معها عند مورد الماء، لقد وهبته الآلهة شعراً كثاً يكسو كل جسمه، جعلت شعر رأسه طويلاً مثل شعر امرأة، وله ضفائر على هيئة السنابل. وذات يوم أبصره الصياد وهو يرِدُ الماء مع الظباء، فذهب إلى أبيه وقص عليه قصة ذلك المخلوق الغريب الذي كان يحول دائماً بينه وبين صيده. فأنكيدو كان يخرب ما ينصب الصياد من شباك ويطمر ما يحفر من أوجار. فنصح الأب فتاه أن يذهب إلى مدينة الوركاء ويقص على البطل جلجامش قصة ذلك الرجل القوي المتوحش، ويطلب منه أن يسلمه فتاة بغياً لكي يغوي بها أنكيدو المتوحش ويستدرجه إلى الوركاء. وفعل الفتى ما أمره أبوه، وأعطاه جلجامش الفتاة البغي (شِمْخِت) فأخذها وراحا يرقبانه عند مورد الماء. ولما جاء أنكيدو إلى هناك مع الظباء كشفت له الفتاة عن مفاتن جسدها، وسرعان ما انجذب إليها واستجاب لإغرائها، حتى أنه بقي معها «ستة أيام وسبع ليال» على حد تعبير النص البابلي. وبعد ذلك تذكر «إلفه حيوان البرية» وهمَّ بالعودة إلى حيث العشب والظباء وحمر الوحش، لكنه سرعان ما اكتشف أنّ أشياء كثيرة تغيرت في غضون الأيام القليلة الماضية. إذ وجد أن حيوان البرية صار ينفر منه ويبتعد عنه، كما وجد أن قواه لم تعد كما كانت من قبل، فهو غير قادر على العدو واللحاق بإلفه مثلما كان يفعل سابقاً:

«وبَعْدَ أن شبعَ من مفاتنها

وجّه وجهَه إلى إلفه حيوان البريَّة

فما أن رأتْ الظباءُ أنكيدو حتى ولَّت هاربةً

خَذَلَتْهُ ركبتاه لمّا أراد اللحاق بإلفه حيوان البرية

أضحى أنكيدو خائرَ القوى لا يطيقُ العَدْوَ كما كان يفعلُ من قبل

لكنّه صار فطناً واسعَ الحسِ والفهمِ»[1].

وأخيراً لم يكن باستطاعة أنكيدو أن يفعل شيئاً سوى أن يرجع ويقعد عند قدمي الفتاة ويطيل النظر إلى وجهها. عندئذٍ أدركت الفتاة أن أنكيدو المتوحش قد استأنس وأنه استسلم للأمر الواقع. فعرضت عليه الذهاب معها إلى الوركاء حيث يقيم جلجامش، وسرعان ما قبل العرض وقال لها إنه متلهف لرؤيته ومنازلته، وفي مدينة الوركاء تراءى ظهور الندّ لجلجامش حلماً، رأى فيه إحدى النجوم وهي تهوي على الأرض، وأنه لم يستطع رفعها أو تحريكها من الأرض على الرغم مما أوتي من قوة، وأن أهل الوركاء تجمعوا حولها وراحوا يقبلونها. ولما استفاق من نومه ذهب إلى أمه وقص عليها رؤياه. فقالت له إن غريماً سيظهر عما قريب وسيكون مماثلاً له في البأس والقوة، لكنه سيصبح رفيق العمر الذي لا يخذله.

كان انتقال أنكيدو من حياة البرية إلى حياة المدنية المتحضرة مسألة عرضت لها الملحمة ببراعة متناهية. لقد صار لزاماً على أنكيدو الذي ألف مصاحبة الحيوان في البراري، أن يتعلم كيف يأكل ويشرب، وكيف يغتسل ويدهن جسمه بالزيت، ويتعطر بالطيب، ويرتدي ملابس نظيفة مثل سائر الناس:

أجل! لا يعرفُ أنكيدو كيف يُؤكَلُ الخبزُ

ولم يعرف كيف يُشرَبُ الشراب القوي

ففتحت البغيُ فاهَا وخاطبت أنكيدو:

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٨.

كُل الطعامَ يا أنكيدو فإنها سنّة الحياة
واشرب من الشرابِ القويّ فهذه عادةُ البلاد
فأكل أنكيدو من الطَعام حتى شبع
وشرب من الشراب القوي سبعةَ أقداحٍ
فانطلقت روحُه، وانشرح صدرهُ، وطرب له
ثم نظّف جسدَه المشعّر ومسحه بالزيت
وأضحى إنساناً، لبس اللباسَ وصار العريس»[1].

وفي الرقيم الثاني يواصل أنكيدو السير وخلفه الفتاة وهما في طريقهما إلى الوركاء. ولما وصلا إلى المدينة وراحا يتجولان في سوقها الكبير، سرعان ما تجمهر الناس حوله، وراحوا يطيلون النظر إليه. لقد رأوا فيه المثيل لجلجامش في البُنية والقوة وتوسموا فيه الشجاعة، وهللوا مستبشرين بظهور «البطل الند الكفؤ للبطل الجميل». ويبدو من سياق الملحمة أن أنكيدو بقي يتجول في السوق حتى المساء، وأنه التقى صدفة بجلجامش عندما كان الأخير يهم بدخول بيت إلهة الحب اشخار (عشتار)، للقيام على ما يبدو، بدور الزوج الإلهي، أو كما يسميه الباحثون الزواج المقدس. فاعترضه أنكيدو ومنعه من دخول البيت، وعندئذٍ غضب جلجامش وهجم عليه واشتبك الاثنان في سوق المدينة، أمام الناس، في صراع عنيف اهتزت له الجدران وتحطمت لعنفه الأبواب:

«تلاقيا في موضع سوق البلاد
سدّ أنكيدو بابَ البيت بقدميه
ومنع جلجامشَ من الدخول إلى الفراش
أمسك أحدهُما بالآخر وهما متمرسان في الصراع
وتصارعا وخارا خوار ثورين وحشيين

(١) المصدر السابق، ص ٦٠.

حطّما عمود الباب واهتز الجدار[1].

ويظهر من سياق النص أنّ الغلبة في ذلك النِّزال كانت لجلجامش، إذ ترد الإشارة إلى أن قدميه بقيتا ثابتتين على الأرض، وأنه كان على وشك أن يرفع خصمه إلى أعلى، لكنه لم يفعل. فجأة يزول عنه غضبه ويهدأ، ومن ثم يستدير لينصرف تاركاً أنكيدو لحاله، ولا شك في أنه فعل ذلك بدافع من شعوره بالاقتدار على خصمه، ولأنه أراد أن يتخذ من غريمه صديقاً حميماً وعوناً في مقارعة الخطوب والمخاطر، بعد أن عرف عن كثب مقدار قوته وشدة بأسه في النزال، وهكذا تصالح البطلان وأصبحا صديقين حميمين لا يفترقان أبداً.

وفي الرُّقم الثالث والرابع والخامس والسادس، يكشف جلجامش لصديقه عن رغبة شديدة في نفسه للسفر إلى غابة الأرز البعيدة، من أجل أن يخلّد اسمه هناك في سجل الأبطال الخالدين، أو من أجل أن يغلب الوحش خمبايا الذي ملأ اسمه الدنيا رعباً. فحذره أنكيدو من مغبة القيام بمثل تلك الرحلة البعيدة والشاقة، لكنه لم يجد بُدّاً أمام إلحاحه الشديد على السفر، إلا الموافقة على مرافقته في نهاية الأمر. هنا تنتقل الملحمة إلى ذكر الاستعدادات والإجراءات التي كان لا بد من اتخاذها لإنجاز الرحلة. فقد أوعز جلجامش إلى السباكين ليصنعوا ما يحتاج إليه من سيوف وفؤوس. وبصفته ملكاً على الوركاء، كان لا بدَّ له من أن يستأذن مجلس شيوخ المدينة بالسفر ويحصل على موافقته، لأنه يمثل أعلى سلطة في المملكة. قال جلجامش وهو يخاطب شيوخ المدينة:

«اسمعوا يا شيوخ الوركاء ذات الأسواق
أريد أنا جلجامش أن أرى من يتحدث عنه
ذلك الذي ملأ اسمُه البلدانَ بالرّعب
عزمت أن أغلبَه في غابة الأرز
وسأسمعُ البلاد بأنباءِ ابن الوركاء

(١) المصدر السابق، ص ٦٨.

فتقول عني: ما أشجعَ سليلَ الوركاء وما أقواه

سأمدّ يدي وأقصّ الأرز

فأسجلُ لنفسي إسماً خالداً»[1].

لكن شيوخ المدينة لم يعطوه موافقتهم لأنهم كانوا يخشون عليه من أخطار تلك المغامرة، وخصوصاً أن غابة الأرز كان يحرسها الوحش خمبابا الذي «زفيرُه عبابُ الطوفان، وفمُه نفاثُ اللهب، وأنفاسُه الموتُ الزؤام». غير أن جلجامش أبى أن ينصاع وأصر على السفر ومنازلة خمبابا. عندئذٍ لم يجد شيوخ الوركاء بُداً من الموافقة ومباركة سفره والدعوة له بسلامة العودة. ثم أمروا له بسلاحه: السيف والفأس والقوس والجعبة، وخاطبوه ناصحين:

«أيها الملك كُنّا نطيعُك في مجلس الشورى

فاستمعْ إلينا وخُذْ بمشورتنا أيها الملك

لا تتكل على قوتك وحدها يا جلجامش

تبصّر أمرك واحم نفسك

دع أنكيدو يسيرُ أمامَك فإنه يعرفُ الطريقَ وقد سلكه

وعسى شمس أن يجعلك تنال رغبتك

وعساه أن يُري عينيك ما قاله فمُك

وأن يفتح لك السبيل المسدود

ويفتح الطريقَ لمسراك، ويمهّد مسالكَ الجبال لقدميك»[2].

ثم قصد جلجامش ورفيقه أنكيدو معبد المدينة حيث تقيم والدته الآلهة ننسون لتبارك وتدعو لهما بالنجاح. وفعلت الآلهة ننسون ما أراد جلجامش بعد أن قدّمت

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٩.

الصلوات وأحرقت البخور، ثم قالت وهي تخاطب الإلّه شمس داعية إياه أن يحفظ ابنها ويعيده إلى الوركاء سالماً مظفراً:

«علامَ أعطيت ولدي جلجامش قلباً مضطرباً لا يستقر

والآن وقد حثثته فاعتزمَ سفراً بعيداً إلى موطن خمبايا

فإنه سيُلاقي نزالاً لا يَعرفُ عاقبَتَه

فحتى اليوم الذي يذهب فيه ويعود

وحتى يبلغ غابة الأرز

ويقتل خمبايا المارد

ويمحو مِن على الأرض كلَّ شر تمقته . .

عسى أن توكل به حرّاس الليل والكواكب وأباك الإلّه سين .

حينما تحتجب أنت في المساء»[1] .

بعد ذلك التفتت أم جلجامش إلى أنكيدو فأوصته خيراً بابنها، ثم أهدته عِقداً من الجوهر شدته حول عنقه «ليكون موثقاً منه» على حد تعبير الملحمة .

هنا ينخرم النص وتأتي فجوة كبيرة ربما كانت تتحدث عن المصاعب والأهوال التي لقيها جلجامش وأنكيدو، وهما في طريقهما إلى غابة الأرز. ويبدو من بقايا النص أنهما قطعا مسافة طويلة تقترب من ١٦٠٠ كم قبل أن يصلا إلى هناك .

فوجدا عند مدخلها حارساً فقتلاه، وبعد ذلك دخلا الغابة وراحا يتجولان في أرجائها، ويقطعان المسالك التي يسير فيها خمبايا. وبينما كان جلجامش يقطع أشجار الأرز، سمع خمبايا وقع فأسه الثقيلة، فغضب وصاح وزمجر، ثم هجم على الصديقين اللذين أصيبا بالذعر لهوله وشدة بأسه. فأخذا يتضرعان للآلهة شمس عسى أن يمد لهما يد العون. وسرعان ما استجاب لدعوتهما، فسخر لهما ريحاً

---

(١) المصدر السابق، ص ٨١.

عاتية أوهنت قوى خمبايا وشلت حركته، فاستسلم لهما وراح يتضرع لأن يبقيا عليه. وكاد جلجامش يستجيب له، لكن رفيقه أنكيدو أبى إلا أن يقتله.

وهكذا حقق جلجامش رغبته في الوصول إلى غابة الأرز، والتغلب على خمبايا الذي لم يستطيع أحد منازلته من قبل، ثم عاد الصديقان إلى مدينة الوركاء، وقررا إقامة احتفال كبير بمناسبة العودة والنصر على خمبايا. بعد ذلك تصف الملحمة استعداد جلجامش لذلك الاحتفال، وكيف غسل شعره وأرسل جدائله على كتفيه، ثم خلع ملابسه الوسخة وارتدى حلة نظيفة مزركشة ربطها بزنار. ولما وضع البطل تاجه على رأسه، رفعت إليه الإلّهة عشتار عينيها فأسرها بجماله وحسن هيئته. ولكن لما نادته، وعرضت عليه أن يتزوجها، راح يسخر منها ويعدد لها عشاقها الذين خانتهم وتنكرت لهم. فغضبت الإلّهة عشتار منه غضباً شديداً، وطلبت من أبيها آنو إلّه السماء، أن ينتقم لها فينزل الثور السماوي ليفتك بالوركاء وأهلها. لكن البطل وصديقه أنكيدو استطاعا منازلة الثور وقتله. ثم سارا بعد ذلك فرحين مزهوين في شوارع الوركاء. كان جلجامش يسأل الصبايا من وقت لآخر فيقول: «من الأمجد بين الأبطال ومن الأزهى بين الرجال؟» فيجبنه: «جلجامش الأمجد بين الأبطال، جلجامش زين الرجال».

إلى هنا والأمور تسير كما تمنى جلجامش وأراد. لقد حقق كل ما يصبو إليه قلبه من أمنيات عندما وصل إلى غابة الأرز لتخليد ذكراه بين الأبطال، واستطاع التغلب على العفريت خمبايا. ثم إنه تغلب على الثور السماوي في عرض رائع أمام جماهير الوركاء. وأخيراً فهو لا يزال ذلك «البطل الجميل» الذي يأسر بجماله وقوته قلوب الحسناوات، وفي مقدمتهن إلّهة الحب وربة الحسن عشتار. ولكن عند هذا الحد بدأت الملحمة تتخذ منعطفاً جديداً هو البداية للنهاية المأساوية التي جعلتها الآلهة من نصيب البشر. أجل البداية «لطريق أرض اللارجعة» الموت، الموضوع الرئيسي لملحمة جلجامش.

ففي بداية الرقيم السابع تبدأ الملحمة الحديث عن حلم رآه أنكيدو عن مرضه المفاجيء. لقد رأى أنكيدو في المنام أن الآلهة اجتمعت وقررت موته لأنه قتل خمبايا والثور السماوي. فانتابه حزن شديد وراح يلعن الساعة التي رأى فيها الصياد

والبغي، فلولاهما لبقي سعيداً يجوب البراري مع الظباء وحمر الوحش. ثم اشتد بأنكيدو المرض وعاودته أحلام مخيفة رأى فيها صوراً مفزعة من عالم الأموات «أرض اللارجعة التي حُرم ساكنوها من النور، وهم لا يجدون غير التراب طعاماً والطين قوتاً..». وأخيراً مات أنكيدو فحزن عليه جلجامش حزناً شديداً وبكاه بكاءً مُراً، ورثاه بعبارات تفيض ألماً وحسرة. قال جلجامش وهو يرثي رفيق العمر، صديقه أنكيدو:

«اسمعوا أيّها الشيوخُ واصغوا إليّ

من أجل أنكيدو خلِّي وصاحبي أبكي

لقد ظهر شيطانٌ رجيمٌ وسرقه مني

يا خلِّي يا أخي الأصغر الذي اقتفى حمارَ

الوحش في التلال والثور في الصحارى

تغلبنا معاً على الصعاب وارتقينا أعالي الجبال

ومسكنا بالثور السماوي ونحرناه

فأي سنة من النوم هذه التي غلبتك وتمكنت منك؟

طواك ظلام الليل فلا تسمعني[1].

لكن أنكيدو لم يرفع عينيه، فجسّ جلجامش قلبَه فوجده لا ينبض، عندئذٍ صرخ وأخذ يزأر حوله كالأسد. ثم نتف شعرَه ومزق ثيابه ورماها على الأرض، وامتنع عن تسليم صاحبه إلى القبر ستة أيام وسبع ليال، إلى أن غطى الدودُ وجهه.

كان موت أنكيدو مصيبة شديدة الوقع في نفس جلجامش. لقد صار شبح الموت يلاحقه ويفزعه ليلَ نهار، لأنه أدرك عن كثب أن الموت سيقهره هو الآخر، عاجلاً كان ذلك أم آجلاً، مثلما قهر خلّه ونظيره أنكيدو.

---

(١) باقر (طه) ملحمة كلكامش، ص١٠٦.

وفي الرقيمين الثامن والتاسع نجد جلجامش يلبس جلد سبعٍ، ويهيم على وجهه في البوادي باحثاً عن رجل الطوفان، ليسأله عن سر الخلودِ. وبعد مسيرة طويلة ومضنية وصل إلى بوابة جبال ماشو التي كانت تحرسها مخلوقات غريبة مركبة على هيئة رجال ـ عقارب، وما كاد هؤلاء ليسمحوا لجلجامش بالمرور لولا أن أحدَ أولئك الرجال وزوجه عرفا شخصه وطبيعته الإلهية؛ «ثلثاه إله، ثلثه الآخر بشر». وبعد أن دخل البوابة الجبلية، وجد جلجامش نفسه في ممر طويل تلفّه ظلمةٌ حالكة. وبالرغم من ذلك فإنه واصل المسير ساعات طويلة في ظلام دامس لا يرى من حوله شيئاً. وبعد ساعات أخرى من السير والجهد لاح له بصيصٌ من نور في نهاية الممر الجبلي. ولما خرج وجد نفسه في جنينة غناء تحمل أشجارها ثماراً من أحجار كريمة. ثم واصل المسير مرة أخرى إلى أن صار على مقربة من حانة عند ساحل البحر تديرها إمرأةٌ اسمها سدوري والتي تعرف أيضاً بـ «صاحبة الحانة».

وفي الرقيم العاشر تبصر صاحبة الحانة جلجامش، فتخاف من منظره لأول وهلة وتذهب مسرعةً لتوصد الباب في وجهه. كان شعرُه كثاً طويلاً وعليه لباس مهلهل هو بقايا جلد سبع. وقد بدا واضحاً على وجهه الشحوب والتعب من السفر الطويل. لكنها عرفته بعد حين، وأدركت طبيعته الإلهية مثلما فعل الرجل ـ العقرب وزوجه. فراحت تسأله عن سر مجيئه إلى هذا المكان القاصي، وعن أسباب تحمله عناء سفره البعيد ومشقته، فقال وهو يجيب صاحبة الحانة:

«إنه أنكيدو صاحبي وخلّي الذي أحببتُه حباً جماً
لقد انتهى إلى ما يصيرُ إليه البشرُ جميعاً
فبكيتُه في المساءِ وفي النهار
ندبتُه ستةَ أيامٍ وسبعَ ليالٍ
معلّلاً نفسي بأنه سيقومُ من كثرة بكائي ونُواحي
وامتنعت عن تسليمه إلى القبر
أبقيتُه ستةَ أيامٍ وسبعَ ليالٍ

حتى تجمّع الدُّود على وجهه»[1].

ويسترسل جلجامش في حديثه مع صاحبة الحانة ليعبر عما في أعماقه من فزع وهلع من شبح الموت الذي صار يلاحقه فيقول:

«لقد أفزعني الموتُ حتى هِمْتُ على وجهي في الصحارى

إن النّازلة التي حلت بصاحبي تقضُّ مضجعي

آه، لقد غدا صاحبي الذي أحببتُ تراباً

وأنا، سأضطجعُ مثلُه فلا أقوم أَبَد الآبدين»[2].

وأخيراً يسأل بطلنا صاحبة الحانة، ويستعطفها فيقول: والآن يا صاحبةَ الحانة هـا أنـا أطيـلُ النظـرَ إلـى وجهك، أيكون في وسعي ألا أرى الموتَ الذي أخشاه وأرهبه؟».

وتجيبه صاحبةُ الحانة أنه يستحيل عليه تحقيق هذه الأمنية، وتُذكره أن الموت حقيقة ملازمة للحياة وأنه نهاية لها. أجل لقد ذكرته أن الموت قدر فرضته الآلهة على الإنسان منذ اللحظات الأولى للخليقة، وهو قدر لا مفر منه. ولقد كان بالإمكان أن تنتهي الملحمة/ عند هذا الحد/ نهاية طبيعية، ولكن أضيفت إليها قصة الطوفان التي استمدت تفاصيلها من قصص سومرية وبابلية منفصلة.

وفي الرقيم الحادي عشر نجد أن صاحبة الحانة تشفق على جلجامش، وتدله على ملاح اسمه أورشنابي، ليأخذه بسفينته إلى الرجل الخالد أو تنابشتم الذي يسكن على الساحل الآخر من البحر. وعبر جلجامش بحر الموت بمساعدة الملاح، ووصل إلى حيث يقيم رجل الطوفان وزوجه. وعندما التقى جلجامش برجل الطوفان الذي كافأته الآلهة بالخلود لإنقاذه نسل البشرية من الدمار، قص عليه ما حل برفيقه أنكيدو، وروى له كيف أن الموت صار يخيفه ويرعبه منذ ذلك الحين، وأنه جاء يسأله عن سر حصوله على الخلود. هنا يبدأ رجل الطوفان بالحديث عن

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٥.

الطوفان العظيم الذي غمر الأرض والذي يشبه في تفاصيله القصة القرآنية المعروفة. وكيف أنه استطاع إنقاذ البشرية من الفناء بسفينة رست في النهاية على جبل اسمه نيسير. وقال أوتنابشتم إنه خرج بعد ذلك من السفينة، وقدم القرابين للآلهة، فتجمعت حوله وقررت أن تكافئه وزوجه بالخلود فصارا في مصاف الآلهة. ثم تساءل رجل الطوفان وقال مخاطباً جلجامش: ولكن من الذي سيجمع الآلهة من أجلك لتمنحك الحياة الأبدية؟

من جهة أخرى أراد رجل الطوفان أن يُفهم جلجامش بأنه يسعى وراء شيء يستحيل تحقيقه. وبأنه ليس إلا مجرد إنسان يعيش ويموت، وأن طاقاته وقدراته محدودة، لذلك طلب منه أن يمتنع عن النوم ستة أيام وسبع ليال. فقبل جلجامش التحدي أملاً في كسب الرهان والحصول على سر الخلود. ولكن سرعان ما غلبه النعاس وغط في نوم عميق. ولما استفاق وجد أنه نام أياماً عددتها زوجة أوتنابشتم بإشارات على الجدار، كما أحصتها عداً بأرغفة من خبز وضعتها عند رأسه وهو نائم.

وهكذا فشل جلجامش في اجتياز الاختبار. عندئذٍ أمر أوتنابشتم ملاحه أن يأخذه ويرجعه إلى الوركاء، إذ لا جدوى من بقائه، ولما ركب جلجامش السفينة وأوشك الاثنان على الإبحار، أشفقت عليه زوج أوتنابشتم، وعزّ عليها أن يرجع خاوي اليدين، فطلبت من زوجها أن يكافئه بشيء ما، يأخذه معه إلى المدينة. فاقترب رجل الطوفان من جلجامش وكشف له عن سر من أسرار الآلهة، وطلب منه أن يغوص إلى قاع البحر ويستخرج نباتاً شوكياً له فعل عجيب، فهو يمنح آكله شباباً متجدداً ودائماً. وغاص جلجامش إلى قاع البحر بعد أن ربط حجراً ثقيلاً بقدميه، ثم استخرج النبات الذي سمته الملحمة «يعيد الشيخ إلى صباه». وكان جلجامش فرحاً به أشد الفرح حتى أنه عزم على أن يعطي منه أهل مدينته ليأكلوا ويستعيدوا شبابَهم.

سار جلجامش والملاح أورشنابي يقصدان الوركاء، وفي الطريق نزل جلجامش عند بئر ليبتردَ ويغتسلَ فشمّت الأفعى شذا النبات السحري، فتسللت إليه واختطفته.

وهكذا فوّتت على جلجامش وعلى البشرية جمعاء فرصة أخيرة للحصول على الخلود.

نصيحة سدوري صاحبة الحانة لجلجامش.

حينما خلقت الآلهةُ العظامُ البشرَ

قدّرت الموتَ على البشرية، واستأثرت هي بالحياة

أما أنت يا جلجامش، فليكن كرشُك مملوءاً على الدوام

وكن فرحاً مبتهجاً نهار مساء، وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك

وارقص والعب مساءَ نهار، واجعل ثيابَك نظيفةً زاهيةً

واغسل رأسك واستحم في الماء، ودلّل الصغيرَ الذي يمسكُ يديك

وافرح الزوج التي بين أحضانك، وهذا هو نصيب البشري»[1].

٣ ـ الملحمة والرمز

ملحمة جلجامش ذات بُعدٍ حضاري وإنساني عام، تتخطى رموزها حدود المكان والزمان، وهذا ما جعل لها أهميّة عالميّة امتدت لتطاول نظرياتٍ وأدياناً وكتباً مقدسة كالتوراة مثلاً.

تمثل جلجامش الحياة بكل تعقيداتها، بوجهيها المشرق والمعتم. تصور الصراع بين الخير والشر، فانتصار جلجامش على أنكيدو انتصار للخير والمدنيّة والحضارة، ومثله انتصار جلجامش وأنكيدو على خمبايا والثور السماوي. وتصور أيضاً السعي إلى فهم الخلود (جسدي، روحي، جسدي روحي)، والعمل المضني والدؤوب في محاولة للوصول إليه والتنعُّم به.

إنها ترمز إلى المسيرة الحضارية التي قطعها الإنسان من القلق وعدم التوازن واعتماد القوة، إلى مرحلة القوة العاقلة الموجَّهة لخير المجموع، وصولاً إلى التفكير بالحياة والموت والخلود. وترمز إلى محدودية العقل البشري والفكر البشري، فالإنسان (ولو كان ثلثاه إلّه وثلثه الباقي بشر) محدود قاصر جسدياً

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٥.

وفكرياً، لا يستطيع الخلود لأن الآلهة استأثرت به، وباستطاعة البشر أن يخلدوا بأعمالهم وأفعالهم ومآثرهم.

وتصور الملحمة أيضاً الوجه الآخر، النمط المجتمعي السلعي المعقد. صراع جلجامش لتوطيد ملكه، علاقته مع عشتار ونساء الوركاء، وعلاقة البغي (شِمْخِت) بأنكيدو، ثم البغض والحقد والمغامرة، إنها تصور مسيرة الفرد والمجتمع، الحياة السياسية والدينية والمجتمعيّة لوادي الرافدين، وتقاليد الناس وحضارتهم وآرائهم في الدين والحياة والموت والخلود والكون.

ويطغي على الملحمة المناخ الأسطوري، فكل شخصيَّة فيها ذات بُعد أسطوري رمزي، فجلجامش يرمز إلى إنسان الحضارة والمدنية، البطل الذي لا يقهر، النواة التاريخية أي الجسد الذي يربط الأسطورة بالواقع. ويرمز أنكيدو إلى إنسان الفطرة والبساطة، إلى الطبيعة والحياة البدائية، والمسيرة التي قطعها الإنسان من المرحلة الوحشية / البداوة إلى الحضارة/ المدنية، ننسون والدة جلجامش ترمز إلى المجتمع الأموي الذي كان سائداً آنذاك وانتقل إلى المجتمع اليهودي، شمخت ترمز إلى النمط السلعي المعقد في العلاقات الاجتماعية. أوتونابشم يرمز إلى النسك والحكمة والمعرفة، فلا شيء يدوم وكل شيء فانٍ.

ولم تكتفِ الملحمة بتصوير جوانب متعددة من مسيرة الإنسان القديم، بل امتد تأثيرها إلى أزمان مستقبليّة، ونعني تأثيرها في الفكر اليهودي متمثلاً أساساً في التوراة. فالتوراة (المنزلة) كتاب بعثه الله على لسان نبيه موسى، لكن اليهود بعد سبيهم إلى بابل في سنة ٥٦٠ ق.م أعادوا صوغها متأثرين بأفكار ملحمة جلجامش. فالتوراة (الرسمية/ المتداولة) تكاد تنسخ الملحمة في أساسها والتفاصيل. فصورة البطل واحدة، وصورة الشعب واحد، وكذلك العادات والتقاليد والممارسات. فالبطل التوراتي مثال لجلجامش، قادر على كل شيء، مسخر له كل شيء في الحرب والسلم يعمل لصالح البشرية، يتغلب على الشر (هكذا) يسعى إلى الخلود لا رادع له، يقتل عمداً يبغي في الثيب والأيم وزوج الغير، الناس له جميعاً عبيد ملكٍ وإماء.

في سفر اللاويين قال الرّب لموسى: «أمّا عبيدك الذين يكونون لك فمن الشعوب الذين حولكم، منهم تقتنون عبيداً، إماء، وأمّا أبناؤهم الذين يلدونهم فيكونون ملكاً لكم، وتستملكونهم لأبنائكم من بعدكم ميراث ملك، وتستعبدونهم أبد الدهر»[1].

وفي سفر التثنية يقول الرّب لإسرائيل: «أنتم أولاد الرّب، لأنك شعب مقدس»[2]. وفي صموئيل الثاني نجد أن البطل / النموذج مطلق الشهوات فالنبي داود سافح امراءة أوريا الحثي وقتل زوجها وولدت له سليمان»[3].

وفي سفر العدد أوصى الرّب يعقوب قائلاً: «إذا تقدّمت إلى مدينة لتقاتلها فاضرب كل ذكر بحدّ السيف، وأما النساء والأطفال وذات الأربع وجميع ما في المدينة فاغتنمها لنفسك، وهؤلاء الشعوب فلا تستبقِ منها نسمة»[4].

فصورة البطل والمجتمع في الملحمة والتوراة الرسمية واحدة، الوسيلة والممارسة، المعتقد السياسي والاجتماعي والتفوُّقي واحد. ويشار إلى أنّ اليهود أخذوا الوجه السلبي لجلجامش وضخّموه، وشكلوا منه بطلاً جديداً/ مثالاً يناسب شخصيتهم، فساد الفكر الملحمي التوراتي المجتمع اليهودي، وهذا ربما يفسر الأفكار التي يحكم من خلالها المجتمع اليهودي العالم.

ونستطيع القول إنّ ملحمة جلجامش تتجاوز بمقوماتها الجمالية ملحمتي هوميروس، فهذه الملحمة تبشر بالقيم الأخلاقية العالمية، وتحفز الإنسان على التحلي بروح النضال ضد الشر، كما أنّها تمجد بطولة النضال من أجل الحرية والتحرر من الخوف، وتحقق كل ما هو متسامٍ ونبيل. كما أنّ فلسفة الحياة والموت

---

(١) الكتاب المقدس أي كتب العهد القديم والعهد الجديد، جمعيات الكتاب المقدس المتحدة، بيروت ١٩٥٣، سفر اللاويين، الإصحاح ٢٥، ص ١٤٥.

(٢) الكتاب المقدس، مرجع سابق، سفر التثنية، الإصحاح ١٤، ص ٢٣٢.

(٣) الكتاب المقدس، مرجع سابق، صموئيل الثاني، الإصحاح ١١، ص ٣٨٥ـ٣٨٦.

(٤) الكتاب المقدس، مرجع سابق، سفر العدد، الإصحاح ٣٤، ص ٢١٠ ـ ٢١٤. انظر: ترحيني (فايز) أدبيات الفكر الديني الإسرائيلي، مجلة المنهاج، بيروت العدد ١٨، ص ٢٥٣.

هـي أصـدق وجهـات النظر وأشجعها في هذا المجال، كما أنّ أفكار الملحمة ترفض الخضوع المطلق للمصير، ولهذا السبب يبقى جلجامش بطلاً حتى في بعض سقطاته.

ثالثاً ـ الملاحم التاريخية: الأليادة والأوذيسا:

١ ـ أبجديات في فهم الأدب الهوميري:

أغفلت الدراسات الهوميرية على تنوعها وغناها، جانباً مهماً في كشف المصادر الرئيسية للفكر الهوميري الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بالمصادر الشرقية. فقبل أن يظهر الإغريق في شمال البحر الإيجي، كان هذا الفن قد قطع أشواطاً من التطور والنضج في بلاد سومر وآكاد ومصر. ففي منتصف الألف الثاني قبل الميلاد تاريخ استقرار الإغريق حول البحر الإيجي، واتصالهم بالحضارة المينوية في كريت، كانت حضارات الحثيين في الأناضول، والساميين والفينيقيين في أوغاريت ورأس شمر، والفراعنة في مصر وخصوصاً مسرحية أبيدوس التي تحكي قصة إيزيس وأوزورس، قد عرفت هذا الفن الأدبي ومارسته بدرجة عالية من الوعي والوضوح، وبلغت به مستوى رفيعاً من الإتقان والنضج. ومن هذه الحضارات جميعاً تعلم الإغريق بعض الدروس الأولية في مضمار المدنية والتحضر وأخذوا منها أيضاً بعض الحكايات الشعبية عن الآلهة والأبطال والنظام الكوني واللاهوتي، بالإضافة إلى بعض التراتيل والأناشيد التي تمجّد الآلهة من البشر الأحياء والأموات.

ويبدو أنّ الشعر الملحمي أخذ بداياته الأولى من الأناشيد والتراتيل الدينية، ومن إلقاء مغني المعبد أو منشده الذي كان يعزف في أثناء الإنشاد على القيثارة، وأنّ هذه البدايات وصلت إلى بلاد الإغريق من مراكز الحضارات الشرقية عبر آسيا الصغرى ومصر. وهذا يعني أنّ هناك أشعاراً كانت تُنشد قبل الحرب الطروادية، وهي أشعار تركت بصماتها على الملاحم الإغريقية التي نُظمت لتروي أحداث تلك الحروب. فقبل الشعر الهوميري يقبع ماضٍ طويل وتراث عريق من أعمال أدبية لم تصلنا مكتملة في غياب التدوين، وهذا التراث وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة، يُعد الفصل الأول الذي بدونه لا يفهم الأدب الإغريقي.

وقبل منتصف القرن الثامن قبل الميلاد لم يعرف الإغريق الأبجدية، لكنهم استطاعوا بعد حين أن يكتبوا أدباً رفيعاً، فجاءت ملاحم هوميروس Homère وأسلوبه ينبعان من مصادر عديدة مختلفة، أي أنهما يقعان عند مصب تراث شعري عريق له روافد عديدة. وهذا يعني أنّ هوميروس يأتي في نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمي لا في بدايته، إذ إنه عاش ما بين ٨٥٠ و٧٥٠ ق.م.، لكن ملحمتيه تصف أحداثاً سبقته بحوالي ثلاثة قرون استمدّها من الموروث الشعري المألوف والمتداول شفاهة[١].

٢ ـ المشكلة الهوميرية:

«إنّ من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعاً هيمنة تامة». عبارة قالها أفلاطون تبين أنّ الدراسات الهوميرية شغلت المهتمين بالأدب الإغريقي والروماني، ثمّ الأوروبي والعالمي شعراً ونثراً. فالشعر الهوميري أضحى كتابات مقدسةً توجز جوهر المعرفة الإنسانية، وتجسّد التفوق البشري. فالنثر الأدبي أخذ عنه أسلوب القصة الطويلة الأدبي الرشيق، حتى أنّ تاريخ هيرودوتس يبدو وكأنه ملحمة نثرية. وأدى هذا التعظيم والشمول إلى تقديس هوميروس، مما وضع الأدباء أمام المشكلة الهوميرية التي تدور حول وجود هذا الشاعر، وأنّ اسمه الذي يعني الرهينة أو الأعمى منحوت أبدعه الخيال الأسطوري. وذهب غيرهم إلى القول بأنّ هناك شعراء كثر أو شاعرين على الأقل عرفا بهذا الإسم، أحدهما نظم الإلياذة، والآخر نظم الأوذيسا. وتابع علماء العصر السكندري هذه المقولات حيث رفضت جماعة الفاصلين أن تكون الملحمتان لشاعر واحد، وذهب غيرهم أنّ الإلياذة من نظم هوميروس الشاب المتحمس، أمّا الأوذيسا فهي من نتاج سنوات عمره الأخيرة أي فترة النضج والتعقل[٢].

---

(١) نقلاً عن عتمان (أحمد). الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٧٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤م، ص ١٣.

(٢) راجع: ترحيني (فايز). الملاحم بانوراما حضارية حيّة، مجلة الباحث، بيروت، العدد ٤٢، ص ٤٢ ـ ٨٣م.

ولعل العلاّمة الألماني فولف[1] هو أول من أعطى المشكلة الهوميرية الطابع الأكاديمي، فشك في وجود هوميروس أصلاً، أو على الأقل في نسبة الإلياذة والأوذيسا إليه. وتابعه في ذلك غوته وشليجل في حين عارضهم شيللر. لكن المهم أنّ الدراسات الحديثة تتناول نتاج هوميروس فحصاً ودرساً، تمحيصاً وتدقيقاً من هذه الزاوية أو تلك دون الاهتمام في كون هوميروس حقيقة أم محض خيال.

٣ ـ في أحداث الإلياذة والأوذيسا:

يقترن الشعر الملحمي عند اليونان بالحديث على الشعر عند هوميروس وملحمتيه الإلياذة والأوذيسا، وقد قسّم الباحثون الإلياذة إلى أربع وعشرين أنشودة. ويبدو أنَّ سبب ذلك هو تقسيم المخطوط الأصلي إلى أربع وعشرين لفافة من ورق البُردى سُطِّرت عليها الملحمة أول الأمر[2].

ومهما تعددت الآراء بالنسبة للدوافع الحقيقية للحرب الطروادية، سياسية كانت أم اقتصادية، فمما لا شك فيه أن موقع طروادة مكّنها من السيطرة على الممر الاستراتيجي أي مضائق الدردنيل والبوسفور البحرية التي تصل البحر الإيجي بالبحر الأسود، كما أنها فيما يبدو كانت تتحكم في الطريق التجاري القادم من الشرق والمتجه إلى جنوب أوروبا. إلا أن الشاعر يسوق لنا سبباً آخر هي قصة باريس بن بريامُوس الذي كان يرعى الأغنام فوق جبل إيدا، حين التقى بثلاث ربات جمال هن: أفروديتي، وأثيني، ورهيرا، اللاتي طلبن منه أن يحكم أيهن أحق بالتفاحة الذهبية التي تركتها لهن ربة النزاع (أريس)، وكتبت عليها «لأجملهن» وفي أثناء التحكيم، بالغت كل ربة في الوعود التي سوف تحققها له. وكان وعد الربة أفروديتي أن تزوجه بأجمل امرأة في العالم القديم، وأغراه هذا الوعد فحكم بالتفاحة للربة أفروديتي التي نصحته بالتوجه إلى أسبرطة حيث تقيم هيليني زوجة منيلاوس، شقيق

---

(١) فولف (ف. أ.) في كتابه مدخل إلى هوميروس، المنشور عام ١٧٩٥م، والجدير بالذكر أنّ المشكلة الهوميرية تركت أصداءً واسعة النطاق وعميقة الأثر في دراسات المستشرقين، وفي مقدمتهم مرجليوث الذي كان الأستاذ الملهم لطه حسين. وبذلك يمكن الربط بين المشكلة الهوميرية والدراسات الكلاسيكية من جهة، ونظرية طه حسين في الشعر الجاهلي من جهة أخرى.

(٢) بستاني (سليمان). الياذة هوميروس، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٠٤، ص ٢٩.

أجاممنون. وفي الوقت نفسه أشعلت الربة أفروديتي حباً متأججاً في قلب هيليني تجاه باريس في أثناء زيارته لزوجها، بعد ذلك شجعتها الربة على الرحيل معه وترك بيت زوجها وابنتها هيرموني[1].

ويتملك الغضب كل ملوك إسبرطة للإهانة التي حلت بهم نتيجة اختطاف باريس لهليني، ويذكرهم منيلاوس بالعهد الذي قطعوه على أنفسهم أمام والد هيليني عند خطبتها، والذي، يقضي بمساعدة من يقع عليه اختيار هيليني زوجاً لها ضد أي عدو محلي أو أجنبي. ويهبّ جميع القادة ويعدون حملة عسكرية قوامها ألف سفينة حربية، تحت قيادة أجاممنون، وذلك لاسترداد هيليني وتدمير مدينة طروادة، وتستمر الحرب الطروادية بين الفريقين سجالاً لعشر سنوات متكاملة، يصف لنا الشاعر الأحداث التي دارت في الشهرين الأخيرين منها.

ويبدأ هوميروس الملحمة بالدعاء لربات الفنون ليلهمنه الإنشاد، ثم يحدثنا عن اختطاف الآخيين الأسبرطيين لابنة كاهن الإلّه أبوللون، وكيف أن القائد أجاممنون رفض ردها لأبيها، مما دعا الإلّه أبوللون إلى الانتقام من الجيش الأسبرطي بأن سلط عليه وباء فتاكاً، وبعد استشارة الإلّه أبوللون عن سر هذا الوباء وكيفية رد خطره، يذكرهم الإلّه بضرورة رد الفتاة إلى والدها، فتثور ثائرة القائد أجاممنون، ويرضخ آخر الأمر لرد الفتاة لوالدها شريطة الحصول على غيرها من محظيات القادة الأسبرطيين الآخرين. ويقع اختياره على برسيس محظية أخيليوس الذي تملكه الغضب الشديد هو الآخر، مما دعاه إلى الانسحاب من ميدان القتال احتجاجاً على هذا التصرف. ويجلس في خيمته حزيناً يشكو لأمه الحورية تينيس سوء معاملة الجيش الأسبرطي له، وتنكر الجميع لمواقفه الجليلة.

وترفع الحورية تينيس الأمر للرب زيوس الذي ينزل الهزائم المتوالية بالجيش الأسبرطي. وفي النشيد الثاني من الأليادة، يرسل زيوس إلى أجاممنون حلماً كاذباً، يعده فيه بالانتصار على الجيش الطروادي إن هو أقدم على مهاجمته. وفي الصباح،

---

(١) نقلاً عن: خضرة (حلمي عبد الواحد). خصائص التشكيل الفني في ألياذة هوميروس، عالم الفكر م١٦، عدد ١، ص ٤٧ ـ ٦٨.

وقبل الاستعداد للهجوم تظاهر بأنه يفكر في إنهاء القتال والعودة إلى الوطن. وإذ بالجنود يهللون فرحاً ويسارعون نحو السفن حاملين أمتعتهم. لكن قادة الحملة، الذين كانوا يعرفون الحقيقة، حاولوا منعهم وتمكنوا من إقناعهم بالاستمرار في القتال.

وفي المشهد الثالث يتحدى باريس الجيش الأسبرطي، ويتقدم بعرض لمبارزة فردية بينه وبين منيلاوس، فإن هو انتصر احتفظ بهليني، ورجع الجيش الأسبرطي إلى بلاده دون استعادتها. أما إذا انتصر منيلاوس فإنه يسترد هيليني إلى جانب حصوله على تعويض عما لحق بأسبرطة من خسائر. ويوافق الفريقان على شروط المبارزة وكاد منيلاوس يفتك بباريس لولا تدخل الربة أفروديتي التي تنقذه وفاءً لوعودها بالوقوف إلى جانبه. وفي آخر هذا النشيد ينقلنا الشاعر إلى مجلس الآلهة ليكشف لنا عن مدى الانقسام الذي حل فيه. فريق يناصر الطرواديين، وفريق يؤيد الأسبرطيين، وتشتد حدة القتال بين الجانبين خلال الأناشيد الثلاثة: الرابع والخامس والسادس، ثم يتوقف القتال وتعقد هدنة بين الطرفين في النشيد السابع.

ثم يستأنف القتال في النشيد الثامن، بعد أن يمنع زيوس جميع الآلهة من الاشتراك في المعركة فترجح كفة الطرواديين، مما يضطر أجاممنون إلى أن يعقد مجلساً لقادة الحملة في النشيد التاسع للتشاور في أمر الاستعداد للرحيل والعودة إلى أسبرطة. لكن القادة يعارضون هذا الرأي، ويقررون إرسال وفد إلى خيمة أخيليوس لاسترضائه للعودة إلى ميدان القتال، لكن أخيليوس يرفض عرضهم.

وعند اشتداد المعارك خلال الأناشيد من العاشر حتى الخامس عشر، يجرح أجاممنون، عندئذٍ حاول باترومكوس إقناع أخيليوس بضرورة العودة إلى ميدان القتال بعد أن أصبح موقف الجيش الأسبرطي حرجاً، لكن الأخير يرفض الاستجابة لهذا الرجاء، ويكتفي بالسماح لصديقه باترومكوس بأخذ أسلحته والتوجه إلى ساحة القتال، فترجح كفة الجيش الأسبرطي إلى حد ما، لكن هيكتور يلاحق باترومكوس إلى أن يقتله.

ويخصص هوميروس الأناشيد الأخيرة من السابع عشر حتى الرابع والعشرين للإشادة بأمجاد البطل أخيليوس. فعندما علم بمقتل صديقه الحميم باترومكوس

طلب من والدته الحورية تينيس أن تعدَّ له أسلحة بديلة، ثم اندفع إلى ميدان القتال يبحث عن جثة صديقه إلى أن وجدها، وأقسم ألا يقدم مراسم الدفن الواجبة حتى ينتقم من هيكتور، ويلتقي البطلان في النشيد الثاني والعشرين، وتشتد حدة الصراع بينهما إلى أن ينقض أخيليوس على غريمه ويقتله. ويقدم الشاعر لوحتين متقابلتين، الجيش الأسبرطي مسرور وسعيد بمقتل عدوه الجبار، وطروادة حزينة كل الحزن لمقتل بطلها العظيم هيكتور.

وفي النشيد الثالث والعشرين يبدأ أبطال أسبرطة في إعادة جنازة باترومكوس، وفي النشيد الأخير نرى أخيليوس يسحب جثة هيكتور ويلف بها دورات عديدة حول الكومة التي سوف يحرق عليها جثمان باترومكوس، مزمعاً أن يلقي جثة هيكتور للطيور الجارحة. ولكن والد هيكتور الملك بريأموس يتوسل إلى أخيليوس راجياً منه أن يسلمه جثمان ابنه إشفاقاً على شيخوخته، واحتراماً للبطل، ويوافق أخيليوس على ذلك ويعود الأب بالجثمان إلى طروادة ليقيم له مراسم الدفن اللائقة، وتنتهي الملحمة بوصف بكاء أندروماخا زوجة هيكتور وأمه هيكوبا بأسلوب مؤثر للغاية.

وأمّا وقائع الأذويسا، فإنها امتداد للأليذة. أبطالها أوذيسيوس أحد أبطال الأليذة، وابنه تليماخوس وزوجته بانيلوبا. تبدأ تلك الوقائع حيث تنتهي في الإليذة، فأوذيسيوس ملك جزيرة اتياكا يضل سبيله في العودة إلى مواطنه بعد حرب طروادة، وتقذف به الأمواج من جزيرة إلى جزيرة. وفي اتياكا كان له قصر تقيم فيه زوجته بانيلوبا وابنه الصغير تليماخوس، ويمضي الابن في البحث عن أبيه، وبعد لأي تعينه الآلهة على إيجاده. أمّا بانيلوبا الزوجة الوفية فتتعرض لمضايقات المتطفلين الذين حاولوا إقناعها في الزواج من أحدهم. وبعد عودة الزوج أوذيسيوس إلى وطنه ينتقم من أعدائه الذين خدعوه وحاولوا افتتان زوجته.

٤ ـ الجوانب الفنية في الإليذة والأوذيسا:

يعني اسم الإليذة قصة إليون أو إليوس، وهما الاسمان الأصليان لطروادة، وتقع الأليذة في خمسة عشر ألف بيت، وتدور حول حادثة واحدة مأخوذة من السنة

العاشرة للحرب الطروادية. أما الأوذيسا فتعني قصة أوذيسيوس، وتقع في إثني عشر ألف بيت، وتدور حول موضوع شائع في الآداب القديمة وهو غياب الزوج والمضايقات التي تتعرّض لها الزوجة، وبمعنى آخر فإن الأولى ملحمة حرب والثانية ملحمة سلم. لكن المتفحص للملحمتين يجد جوانب فنية مشتركة تربط أجزاء الملحمة الواحدة أو الملحمتين معاً، لتشكل مجتمعتين موضوعاً واحداً مترابطاً.

أ ـ التباين المعكوس ووحدة الموضوع: يجد المتفحص للإلياذة والأوذيسا تبايناً في الموضوع والمفهوم العام والسمات والأسلوب، فالأولى تدور حول الحرب والثانية حول السلم. ويؤدي ذلك إلى أنّ البنيان الاجتماعي والجو العام ليس واحداً فيهما. فالإلياذة تقوم على وصف المعارك، وتالياً لا تتمتع بتنوع الألوان المميز للأوذيسا التي تحكي قصة مترابطة متسلسلة تحوي عنصر الحكايات الشعبية، وهذا لا نصادفه كثيراً في الإلياذة. كما أنّ مفهوم البطولة في الإلياذة يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينما يستند في الأوذيسا إلى المقدرة الذهنية وحسن التصرف.

بالإضافة إلى أنّ الأحداث لا تجري في الأوذيسا، ولا سيما في نصفها الأخير بالسرعة التي تجري بها في الإلياذة، هذا إلى جانب التباين اللغوي في فهم طبيعة الآلهة وخصائصها.

بيد أنّ التباين بين الإلياذة والأوذيسا، لا يعني أنهما بالضرورة من يراع مؤلفين مختلفين. فمثل هذا التباين نجده عند إيسخيلوس (Eschyle ٥٢٥ ـ ٤٥٦ ق.م) وخصوصاً بين المستجيرات وثلاثيته الأوريسيا وبروميثيوس مقيداً، ونجده عند شكسبير (shakespeare ١٥٦٤ ـ ١٦١٦م)، ولا سيما بين عُطيل وقصة الشتاء. كما نجده عند أي كاتب آخر قديماً وحديثاً تبعاً للتطور الفكري العام والخاص. وعلى العموم، فإنّ الإلياذة تشكل موضوعاً واحداً مترابطاً. فمنذ البداية يحدد هوميروس هدفه، وهو موضوع الحرب، لكنه ليس مؤرخاً يسجل وقائع الحرب الطروادية بدقة، بل هو شاعر فنان ومؤلف مبدع له أن يختار من هذه الحوادث ما يهمه وما يخدم هدفه، وهو التغني بحادثة واحدة فقط شغلته حتى النهاية وكانت وراء نظمه للملحمة كلها. وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذي أصبح قاعدة في فن الكتابة

الأدبيّة والتأليف الإبداعي بصفة عامّة، وهو الانطلاق نحو الهدف الذي حدده لنفسه مباشرة، منذ الخطوة الأولى وحتى النهاية. وكما فعل هوميروس في الإلياذة، فعل في الأوذيسا فهو يحدد موضوع ملحمته وهو السأم منذ البداية وحتى النهاية أيضاً. ويعني ذلك أن كلاً من الإلياذة والأوذيسا تشكل موضوعاً واحداً، وتشكل مجتمعتين موضوعاً مترابطاً يكمل أحدهما الآخر. فهدف هوميروس في ملحمتيه مجتمعتين هو التغني بأمجاد الرجال في الحرب والسلم، ووصف العالم الذي تجري فيه الأحداث وصفاً يلتصق بالأذهان، وكأنه ذكرى مهمة لمكان حقيقي عشنا فيه ردحاً من الزمن، وتصوير التجربة الإنسانية المعمقة للإنسان الإغريقي، بالرغم من تواجد الآلهة أو أنصافهم من البشر، وهذا يشكل العنصر الأول للشعر الهوميري. في حين يتجلى العنصر الثاني في وصفه تقنية القوائم، حيث يورد الشاعر سجلاً بالجيوش الآخية، والعنصر الثالث فهو التشبيهات التي جاءت تارة قصيرة جداً وعابرة، وطوراً مطولة وراسخة، إذ يستطرد أحياناً في التشبيهات المطولة إلى حد التفكك في الأوصال، لكنها تبقى مناسبةً للسياق العام. وهو في الحالتين يأخذ مادة تشبيهاته من حياة البسطاء ليخفف من حدة العنف، ولتبقى تشبيهاته وسيلة لعقد مقارنة بين العالمين الموروث والمعاصر له.

ويتميز أسلوب هوميروس بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التي تخلق انطباعاً بالأصالة الواقعية، كما يتسم بالحيادية والتجرد. ومع أنّ شخصياته بطولية وخيالية، إلاّ أنّها بأفعالها وحياتها اليومية قابلة للتصديق، لأنها تتمتع بالغرائز الأساسية والأحاسيس الإنسانية، وهو أنّه صور حياة الأمراء والنبلاء والملوك والآلهة وتغنى بهم، لكنه لم يهمل تماماً عامة الناس والبسطاء.

ويعامل هوميروس أحداثه وشخصياته الملحمية معاملة تفوق في وعيها ما يمكن تصوره في أغنية بطولية تقليدية، فهو يحس بكل ما يقول إحساساً دقيقاً، حتى أنه يعدّل ويبدّل، أحداث القصة التقليدية من أجل تعميق المشاعر، وبذلك أثبت أنّه ليس شاعراً ملحمياً، فقط، بل فنان يفكر بصورة درامية وهو يرسم أحداث ملحمتيه وشخصياتها، ولذا أصبح القدوة التي احتذاها شعراء المسرح الإغريقي.

وهوميروس أول شاعر في العالم صوّر الحياة الإنسانية كوحدة متكاملة بكل

جوانبها المختلفة، وقد يتناول بعض هذه الجوانب بشيء من الاختصار، ولكن يكفي أنه ابتدأ بالتسجيل. كما أنّه جمع بين التراث الأسطوري القديم والحياة المعاصرة، ولم يكن احترامه للتراث أو تبجيله للقديم عائقاً في وجه التجديد. وهذا التراث هو الذي جعله يتحدث عن شخصيات بطولية أرفع مستوى من شخصيات البسطاء وعامة الناس، لكنه لم يستغرق في الغموض المبالغ فيه، فحتى في المسائل الصغيرة كوصف الأسلحة والملابس والخيول والعربات، كان يجمع بين القديم والمعاصر له. أمّا بالنسبة لوصف الأماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الإنسان بالآلهة، وتصوير العواطف والمشاعر، فكان يخلط بين الماضي والحاضر في صورة متكاملة لا يمكن الفصل بينها، وهذا ما جعله ينفذ إلى أعماق الرجال والنساء ويقدمهم دون تعليق أو نقد.

وتعتبر الإلياذة والأوذيسا إذا قورنتا بالملاحم الأوروبية ملحمتين ملهمتين، بمعنى أنّهما من الشعر الملحمي النابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية، لذلك يمكن القول إنّ هوميروس يمثل الشعر الملحمي الأصيل القائم على تقنية الشعر الشفوي، لا الأدب المكتوب، وهي تقنية تتجلى في جوانب عديدة منها: الحبكة القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسي العام، مهما وقع من تكرار أو استطراد. ومنها إنّ التفكير الدرامي صفة مميزة للعقلية الإغريقية. فهوميروس أول من تعامل بإيجابية ووعي مع التراث، فموضوعه ليس الماضي فقط بل الحاضر أيضاً، فهو إذ يصور الآلهة والأساطير، يصور إلى جانبها حياة معاصريه، وفي هذا ما تزال الدراسات الأدبية الحديثة تحتذي به.

ب ـ **رسم الشخصيات**: تعدّت شخصيات هوميروس في ملحمتيه الآلهة وأنصافهم إلى العاديين والبسطاء، وكل فئة منهم، كانت تعمل متعاونة أو كاشفة الخصائص الجوهرية للأخرى، حتى تتكامل صورهم معاً في النهاية لأنه يعظّم الحياة البشرية كوحدة مترابطة. لكن تصويره لأفعال الآلهة والملوك والأفراد كان شاملاً، ممّا جعل عالمه ملكياً أكثر منه أرستقراطياً أو ديمقراطياً، وهذا ما اقتضته الظروف الاجتماعية والسياسية واقتضاه مبدأ الالتزام بالتراث. وهذا التقليد الهوميري اتبعته التراجيديا الإغريقية وجاء أرسطو Aristotle فقنّنه، وصار قاعدة

ملزمة للمؤلفين الدراميين وصولاً حتى عصر النهضة. والنموذج البطولي لشخصيات هوميروس يظهر في قدرات الرجال الجسدية والمعنوية والذهنية، مضافاً إليها صفات أخلاقية كالكرم والإخلاص والصداقة، فهوميروس يمجد مشاعر الصداقة الواعية والاندماج الكامل في الطموحات والأهداف كصداقة أخيليوس وباترومكوس، كما أنّه يمجد عاطفة الحب السامية ويدين الحب الآثم كحب كليمنسترا لابن عمها، فضلاً عن صفات ذاتية ونفسية كحدة الانفعال حباً أو كرهاً، عطفاً وحناناً، أو غضباً وانتقاماً، وهي سمات رئيسية للفعل البطولي الملحمي ورثها المسرح التراجيدي الإغريقي. وحدة الانفعال هذه تغلب على بروميثيوس لأيسخيلوس، وعلى أوديب في كولونوس لسوفوكليس Sophocles ٤٩٥ ـ ٤٠٥ ق.م)، وعلى هرقل مجنوناً وميديا ليوربيدس (Euripides ٤٨٤ ـ ٤٠٦ ق.م)، حيث نجد الانفعالات تبلغ مداها ليناً أو عنفاً أو الاثنين معاً. وبمعنى آخر فالبطل الهوميري بطل في الحرب والسلم، وفي قواه الجسدية والعقلية والروحية، وهذه الصورة التي خلعها هوميروس على شخصياته المرسومة مستوحاة من المألوف والتراث، فأصبح أبطاله أحياءً يعملون في إطار الحاضر دون أن يجمّدهم التراث ويقضي على حيويتهم، وهم في أية حال منغمسون في مواقف درامية إنسانية، وهذه الرؤية المأساوية للبطولة هي إحدى الأفكار الرئيسة التي تقوم عليها التراجيديا الإغريقية. وهكذا أثبت هوميروس أنّه كان رائداً مؤسساً في مجال رسم الشخصيات البطولية، والحبكة الفنية، ووحدة الحدث والموضوع[١].

ج ـ ناسوتية الآلهة وألوهية البشر: أبطال هوميروس ليسوا في الواقع بشراً عاديين، وليسوا من الآلهة تماماً، لكنهم يتحركون بين الآدمية والألوهية. إنهم يتمتعون بالخلود الأبدي، وهو أمر لا يسمح للبشر بأن يطمعوا فيه أو يتطلعوا إليه، يقومون بأعمال خارقة ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورها أو الحلم بها. وهذا يعني أنهم ناسوتيون لهم شكل البشر وطبيعتهم، إلا أنّ الشيخوخة والموت لا

---

(١) عتمان (أحمد). أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته، مجلة الثقافة، القاهرة، عدد ٣٨، سنة ١٩٧٦، م ص ٦٢.

يدركهم، فضلاً عن أنهم لا يعلمون الغيب، ولا يتمتعون بقدرات الرب المطلقة، وذلك لأن الديانة الإغريقية وثنية وليست موحدة، تؤمن بتعدد الآلهة، يستقل كل واحد منهم في مجال معين. بيد أنهم يهبون المهارة والثروة، ويمنحون القوى الجسدية والمزايا العقلية لبعض الناس المتميزين. هم يرفعون هذا الإنسان إلى قمة المجد، ويهبطون بذاك إلى هاوية الفشل، ويحددون أعمار الناس ويوم مماتهم، وكأنهم حكومة تدير شؤون البشر. لكنهم في المقابل قد يسخرون من بعضهم، ويسخر البشر منهم أحياناً، وهذا العنصر ورثه المسرح الإغريقي عن هوميروس، وكان مثار جدلٍ بين الفلاسفة والعقلانيين. كما أنهم يقعون في الأخطاء التي يقع فيها البشر وينزلقون إلى المزالق وتستهويهم الشهوات نفسها. فأثيني وراهيرا مثلاً تكرهان الطرواديين، لأنّ باريس الطروادي حكم في مسابقة الجمال لصالح أفروديتي التي تعضد الطرواديين وتناصرهم. فتتصرف كل منهن وكأنهن نساء من البشر، وهذا الأمر يتمشى مع عالم البطولة إبّان العصر الموكيني، كما أنّ هذا التصور للعلاقة بين البشر والآلهة ورثه الإغريق عن هوميروس، ويعد مدخلاً مقبولاً لفهم التراجيديا الإغريقية.

لكن النموذج الإلّهي المثالي لم يكن عائقاً أمام تطلعات البشر، بل على العكس كان حافزاً لهم لبلوغ المجد والعظمة، في حدود معقولة تتناسب مع واقعية الفناء والموت المحكومين بهما. بيد أن الإنسان في عالمه الخاص وحدوده الزمنية المرسومة، يستطيع أن يحقق الإنجازات والانتصارات التي تخلده في ما وراء الحياة، خصوصاً وأن الآلهة تعتبر مسؤولة عما حصل للبشر من أفعال لكنهم (البشر) أحرار في التصرف المستقبلي، وتالياً يتحملون مسؤولية أفعالهم وتصرفاتهم خيراً أو شراً، نجاحاً أو فشلاً، وبهذا نجح هوميروس في تحرير أبطاله من حتمية الخضوع للآلهة، وأخرجهم من إطار الدُّمى المحرَّكة.

د ـ المنشد الملحمي وطبيعة عمله: عرف الشعر الإغريقي منذ عصر هوميروس، ما يسمى بالنقد الذوقي[1]، فكان المنشد الملحمي وسامعوه يفاضلون

(١) الأوذيسا، الكتاب الأول أبيات ٢٥٥ ـ ٢٢٨ وأبيات ٣٣٦ ـ ٣٥٢.

بين أغنية وأخرى، كما أنّ جمهور المستمعين كان يتدخل في عمل المنشد تعديلاً أو تبديلاً، إضافة أو حذفاً، خصوصاً وأنّ الشعر الملحمي كان في الأساس شعراً شفاهياً إنشادياً، يخاطب أُذن المستمعين وأبصارهم الذين كانوا يتمتعون بسماع المنشد ورؤيته، ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه.

ولم يكن عمل المنشد مجرد إعادة إخراج لنص محفوظ عن ظهر قلب، وإنما كان بمثابة إعادة خلق لقصة معروضة في صيغة مألوفة ومعدّة خصيصاً لمناسبة معينة. كان المنشد الملحمي يُدخل التغيرات والإضافات، في القصة التي يرويها، التي يراها تتمشى مع ميول جمهور المستمعين وقدراتهم. ويشبه عمله عمل المصور الذي يختار الزمان والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون وفي ذلك تكمن عبقريته. فالمنشد / المصور كان يعي أنّ أداءه سيخضع للنقد الذوقي والمفاضلة، فحاول أن يكون إنشاده خلاقاً لا مجرد اجترار أو تكرار.

وكان السرد الملحمي أو التأليف الملحمي يجري على الوزن السداسي، وهو جزء من تركة الحضارة الموكينية، فهو لا يمكن أن يصل إلى مثل هذه القوة والعظمة كما عند هوميروس، إلا بعد فترة طويلة من التطور والصقل. والوزن السداسي على أيّة حال مكون من ستة أقدام، كل واحدٍ منها مكوّن من مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين. ويمكن استبدال أي قدم من الأقدام الستة بقدم من مقطعين طويلين، بل إن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير. وهذا الوزن ساد منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد واستمر حتى القرن الخامس الميلادي[1].

وجدير بالذكر أنّ ملاحم هوميروس لا تشير بوضوح إلى الحضارات الإغريقية القديمة، كالحضارة الآخية التي سادت في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد، والحضارة الموكينية التي جاءت بعدها ووصلت بين الحضارة الآخية، والتراث المحلي للبلاسجيين، والحضارة الكريتية المينوية، فضلاً عن التأثيرات الوافدة، من الشرق. ومن هذه التأثيرات ما سمي بالحروف الفينيقية وهي تشبه إلى حد ما

---

(١) عتمان (أحمد). الوزن الساتورني والأصول المحلية للأدب اللاتيني، مجلة شعر، القاهرة، العدد ١٨ سنة ١٩٨٠م، ص ٥٠.

الحروف العبرية، وتتكون من علامات كل منها يمثل ساكناً. فاستعمل الإغريق في البداية بعض هذه العلامات للدلالة على الحروف، ثم استبدلوها بأشكال مبتكرة تماماً لم تكن موجودة أصلاً في اللغات السامية. المهم أنهم في النهاية توصلوا إلى الأبجدية الإغريقية ذات الوزن السداسي القائم على التقسيم الكمي أي على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها[1]. ومع أنّ أغلب مفردات هوميروس جاء من ميراث قرون طويلة من التقنية الملحمية التي خضعت للصقل والتهذيب، إلاّ أنّها ليست مصطنعة أو غير مؤثرة على خيال المستمعين، كما أنّها ليست لغة الحديث اليومي لعصر هوميروس، بل هي لغة متعارف عليها كإبداع فني للإنشاد الشعري، تجمع بين القديم والحديث، وتمزج بين اللهجات السائدة في بلاد الإغريق.

وبعد، فإن الأناشيد والتراتيل الدينية التي وصلت بلاد الإغريق من الحثيين والساميين والفينيقيين والسومريين والأكاديين والمصريين، وامتزجت بالحضارات الآخية والموكينية، كانت المصادر الأولى للشعر الهوميري الذي احتذاه شعراء المسرح الإغريقي، ومن مفاهيمه استقى كل من أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وأريستوفانس، كما أنّ تأثيره استمر حتى راسين وكورني وشكسبير وما زلنا نحن اليوم ننهل من معينه الذي لا ينضب.

رابعاً ـ الملاحم الأدبية: الكوميديا الإلهية:

١ ـ بطاقة دانتي:

ولد دانتي اليجيري[2] DANTE Alighierie في فلورنسا سنة ١٢٦٥م، يوم كان جده لأبيه يقاتل إلى جانب الصليبيين في فلسطين[3]، ثم لم تلبث والدته أن توفيت، فتزوج والده من امرأة أذاقته آلام العذاب طفلاً وصبياً.

---

(١) نقلاً عن غزال (أحمد). تطور الفن الإغريقي في العصر الهيلاوي والتأثيرات المصرية، عالم الفكر، الكويت، مجلد ١٢، عدد٣، سنة ١٩٨١، ص ٥٧.

(٢) ترك دانتي بعض المؤلفات أشهرها: الحياة الجديدة أو الڤينانوڤا، سنة ١٣٠٠م والوليمة ١٣٠٦، والأمبراطورية ١٣٠٩م والكوميديا الإلهية.

(٣) أبو شعر (أمين). جحيم دانتي، مطابع الأرض المقدسة، القدس، ص ٧.

دخل دانتي إلى مدارس الفرنسيين التي كانت تبث تعاليم القديس فرنسيس الأسيزي FRANCIS of ASSISI (١١٨٢ ـ ١٢٢٦م)، وفي التاسعة من عمره تعرف إلى فتاة حسناء اسمها بياتريس ثم أحبها في ذلك السن المبكر فبادلته الحب الأفلاطوني، لكنها بعد حين تزوجت من غيره.

وفي سنة ١٢٨٩م توفيت بياتريس، فدفن معها حبه وآماله، لكنه تزوج بفتاة لم يسعد معها، فانغمس في حمأة الصراع السياسي الذي كان محتدماً بين حزب البيض وحزب السود، وبانتصار حزب البيض اختير دانتي أحد أعضاء حكام فلورنسا الستة. ولكن بعد عودة حزب السود إلى الحكم حوالي سنة ١٣٠٠م حُكم على دانتي بالنفي المؤبد وبالإعدام إذا فكر في العودة إلى فلورنسا، فظل طريداً ومات شريداً سنة ١٣٢١م[١].

٢ ـ أحداث الكوميديا الإلهية:

تشغل الكوميديا الإلهية (La DIVINE comédie) مكانة مرموقة في الآداب العالمية عموماً والأوروبية خصوصاً، إذ تعتبر من أُمّات الكتب الأوروبية التي تحفل بالنصوص المُشَرْقَنَة الجاهزة التي تُشَوّه الفكر الإسلامي والقيم الشّرقية، وهذا التّشويه لمّا يزلْ مؤثراً في وعي كثير من الأوروبيين ولا وعيهم.

شرع دانتي في كتابة ملحمته الكوميديا الإلّهية، وكلمة كوميديا لم تكن تعني في نظره سوى قصة شعرية ذات بداية أليمة ونهاية سعيدة، ينظمها شاعر بلغة متواضعة خالية من الانفعال، وأسلوب واضح متّزن النبرات إذا قيس بما اتّسم به أسلوب التراجيديا من فخامة وقوة جرس.

كانت اللّغة التي نظم فيها دانتي ملحمته، اللّغة الإيطالية النّاشئة التي كانت تُعْتبر في ذلك الوقت أقلّ فصاحة وأهدأ رنيناً من اللاّتينية الواسعة الانتشار، وبذلك استطاع دانتي أن يرفع من شأن اللّغة الإيطالية النّاهضة. فالكوميديا الإلّهية كانت

---

(١) المرجع نفسه، ص ١١.

عصارة لتجارب دانتي الشّخصية وتتويجاً لحياة مستمرّة من الدّرس والتّأمل، وتعبيراً عن شاعرية خلاّقة جادت بها قريحته المُبدعة وثقافته الموسوعية.

تُقسم الكوميديا الإلّهية إلى ثلاثة أقسام: الجحيم، المَطْهَر والفردوس. وكل قسم منها يتضمن ثلاثاً وثلاثين أُنشودة، يضاف إليها مقدمة جاءت في أول الجحيم. والملحمة تصوّر رحلة خيالية قام بها الشّاعر إلى العالم الآخر، فهبط إلى الجحيم ثم عاد إلى المَطْهَر الذي يفصل بين الجحيم والفردوس، إلى أن يرتقي إلى الفردوس بطبقاته التسع[1].

إنّ البدايات التّمهيدية للكوميديا الإلّهية أو المُقدمات الأولى يرويها دانتي على شكل حلم أو رؤيا لا شعورية، أو أي شكل من أشكال أحلام اليقظة. انتاب دانتي النعاسُ فجأة، فإذا به يَهيم في غابة مُظلمة موحشة محفوفة بالمهالك، لكن ضوءاً مشعاً كان يلوح له من على تلٍ بعيد، فيتملّكه أمل في التخلّص من ظلمة الغابة وبالتالي بلوغ الضوء، وبعد لأيٍ ومشقة انقشعت الظلمة فارتاحت نفسه. وبعد حين حاول صعود التل والوصول إلى الضوء، فاعترضته ذئبة[2] فأشاح عنها، وما لبث أن اعترضه أسَدٌ ضارٍ، ثم فهدة جائعة، فلم يستطع المقاومة وارتَدّ خائباً.

جلس دانتي عند أقدام التلّ المُضيء يندب حظه ويفكّر في أمره، فلمح روح فرجيل Veirgil (٧١ ـ ١٩ ق.م) صاحب الأنيادة (Aeneid) أو شبحه، فتعلّق بأطرافه طالباً المساعدة، لكن روح فرجيل لا تملك إلاّ النُّصح لأنها تهيمُ في دنيا تختلف عن دُنيانا، وتأتمر بأمر لا تستطيع مخالفته أو عصيانه، لكنها أشارت على دانتي أن لا يملّ من محاولات الصّعود والارتقاء نحو الضّوء، إن كان يبغي بلوغ السعادة والصفاء والتجلّي، فكرّر المحاولة المُتعثّرة ونجح أخيراً في اجتياز الاختبار الصعب. عندئذٍ وعده فرجيل بأنه سيقوده إلى المعرفة، وسيكون دليله في العالم الآخر، وسيرافقه في الجحيم ليُريه عذاب الخُطاة من أصحاب الكبائر، وسيطوف به

---

(١) انظر: كفافي (محمد عبد السلام) في الأدب المقارن، دار النهضة العربية بيروت ٧٥م، ص١٧٢ ـ ١٨٤.

(٢) الغابة عند دانتي ترمز إلى الخطيئة، والأسد: الكبرياء، والنمر: شهوة الجسد، والذئب: الجشع، وأما فرجيل فالعقل والإدراك، وبياتريس: السلطة الروحية، وقمة الجبل: الحياة الفاضلة.

في أرجاء المَطْهَر ليشاهدَ الجُناة راضين بنار وعذاب رغبةً في التطهّر من ذنوب ليست من الكبائر، أملاً في دخول الفردوس بعد حين. ولم يكتفِ فرجيل بهذه الوعود بل وعده أيضاً أن يُسَلّمه إلى طيف آخر أكثر نقاءً وصفاءً، وأصلح من فرجيل نفسه في مُرافقة الشّاعر إلى الفردوس، ألا وهو طيف بياتريس حبيبة دانتي[1].

ويفي فرجيل بوعده، فيصطحب دانتي إلى عالم الجحيم، والجحيم في الكوميديا الإلّهية مُقَسَّم إلى تسع دوائر أو طبقات مُتداخلة، أقلها عذاباً أقربها إلى سطح الأرض، ويزداد العذاب والآلام تتراً مع اقتراب المرء من مركز الأرض أو نواتها.

وجد دانتي في الطّبقة الأولى المُلامِسَة لسطح الأرض أرواح الصالحين من غير المؤمنين بالله، مضافاً إليها أرواح عدد من الأبطال والشعراء والفلاسفة. فالله خصّ أرواح بعض من كفر به بأخفّ طبقات الجحيم، لأنّ صالح أعمالهم شفع لهم، لكنّ صالح العمل وحده لا يُدخل الفردوس إن لم يقترن العمل الصالح بالإيمان. هؤلاء الأخيار من أهل الوثنيات لا يعذبون عذاب النار، بل عذابهم حزنٌ وتنهدٌ وحسرات ورغبة في التّخلص من الجحيم دون الوصول إلى تحقيق الأمل المنشود.

ورأى دانتي في أودية هذه الطّبقة بعض الأبطال كأليكترا Electra وهكتور Hector وصلاح الدين الأيوبي (ـ ١١٩١م) وغيرهم ممن اقترنت بطولاتهم بالإباء والشّمم والنّبل، كما رأى بعض الشّعراء كهوميروس Homer وهوراس Horace (ـ ٨ ق.م) وغيرهما ممن سطّروا أمجاد شعوبهم، ورأى كذلك بعض أعلام الفلاسفة كأرسطو Aristotle (ـ ٣٢٢ ق.م) وسقراط Socrates (ـ ٣٩٩م) وأفلاطون Platon - Plato (ـ ٣٤٧ م) وديموقريطس Democritus (ـ ٣٧٠م) وزينون Zeno (ـ ٢٦٣ ق.م) وشيشرون Ciceron (ـ ٩٣ ق.م) وبطليموس Ptolemy (ـ ١٦٧م) وابن سينا (ـ ١٠٣٧م) وجالينوس galen (ـ ١٩٩م) وابن رشد (ـ ١١٢٦م)، وأرواح هؤلاء كانت تُقيم في وادي النّور القرمزي الخافت. هذا النور المُنبعث من حكمتهم وفلسفتهم وعقلهم النيّر الذي ساعد الفكر البشري على التقدّم والارتقاء[2].

---

(١) راجع: عوض (لويس) الكوميديا الإلهية، مجلة اقرأ، مطبعة الهلال ١٩٦١، ص ١٠ وما بعدها.

(٢) أبو شعر (أمين). جحيم دانتي، ص ٣٧ وما بعدها.

تعلّم دانتي من أرواح المصلحين والأبطال والشّعراء والفلاسفة أمثولة قِوامها أنّ العمل الصالح وخدمة البشرية تُقَرّب النّاس من الجنّة، لكنها تُبقيهم على حافة الفردوس، إذ لا يبلغون الجنّة إلا بالإيمان الصّادق بالله.

ووجد دانتي في الطبقة الثّانية من الجحيم أرواح العُشّاق الآثمين، أو عُبَّاد الجسد إذا جاز التعبير، أمثال سميراميس وكليوباترا وهيلانة وغيرهن ممّن كُنّ يتمرّغن في ملذات الجسد طيلة حياتهن. ورأى في الطّبقة الثالثة عُبَّاد البطون الشّرهين والنهمين، أو من نَفَجَ حُضْنَيه بين نَثِيْلِه ومُعْتَلَفِه حسب تعبير نهج البلاغة، وهؤلاء كان يَقُضّ مضاجعهم بردٌ قارس وزمهرير دائم ومطر غزير[1].

ووجد دانتي في الطبقة الرّابعة البخلاء والمُبذّرين، مضافاً إليهم البابوات والكرادلة وكهنة الكنيسة الّذين استغلوا رسالاتهم في جمع الأموال وَمَتاع الدنيا، وإلى جانبهم الخطاةُ الذين دفعهم الغضب إلى ارتكاب الإثم. وفي الطّبقة الخامسة رأى دانتي ربّات الانتقام ملطّخات بدماء ضحاياهنّ؛ أجسادهن أجساد نساء لكنهن يتسربَلْنَ بجلود الحيّات وعلى رؤوسهن ثعابين ذوات قرون. وفي الطّبقة السادسة كان يمكث الزنادقة وأصحاب البِدَع والهرطقات ومن أنكر وجود الروح.

وفي الطبقة السابعة وجد دانتي القتلة والطُّغاة وسفاكي الدماء وقطّاع الطُّرق والمنتحرين مضافاً إليهم أعداء الله وأعداء الفن والطبيعة، وفي الطّبقة الثّامنة[2] رأى دانتي الغشاشين والمدلسين والمتملّقين والمنجّمين والعرّافين والسّحرة والقُضاة الظالمين والمرتشين، وشهود الزّور، مضافاً إليهم المنافقين واللّصوص ومثيري الفتن ودُعاة الانتقام، والمزيّفين والكذّابين. وفي قعر هذه الطبقة كان يمكث كلٌّ من تحدّى الله وتطاول عليه، وأهم نزلاء هذه الطبقة ـ كما يرى دانتي ـ النبي محمد ﷺ. وفي الطّبقة التّاسعة وجد دانتي الخونة بأنواعهم، كما وجد في مركزها أو نواتها إبليس أبا المآثم والمشجّع على ارتكابها.

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٣ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق، الفصول: ٢٨ و٢٩ و٣٠ ص ١٦٢.

وبعد أن سَبَر دانتي غور الجحيم يقوده فرجيل، ارتدّا ليصطحبه في رحلة المطهر حيث ينتظر الجناةُ رحمةَ ربهم.

توقف فرجيل عند هذا الحد، لأنه لم يكن مسموح له دخول الفردوس والتجوّل فيه نظراً لطبيعته البشريّة فسلّمه إلى بياتريس لتقوده في عالم الفردوس.

لم يُفاجأ دانتي بموقع حبيبته بياتريس في عالم الفردوس، لأن حبّها الصافي سما بها وأسقط عنها ناسوتيّة البشر، ومنحها نوعاً من الاتّحاد بالخالق. كانت بياتريس تُحدّق في قبّة السماء، وتحديداً في الشمس أي «سراج العالم»، ولم يتمالك دانتي إلاّ التّحديق في وجه حبيبته المضيء المشع المتوحد مع سراج العالم. حدّق فيها طويلاً بمحبة صادقة وصفاء لا يُحَدّ، فأُسْقِطَت عنه طبيعته البشريّة، وحوّله التحديق إلى جوهر بغير ناسوت، لأنه كالعبادة، وفيه ما فيها من السمو والتَّبتُّل والتّوحُّد. عندئذ فقط خاطبته بياتريس قائلة: هيا اسمِ بعقلك. واحمد الله الذي جعلنا نتّحد مُجدداً [1].

تقدمت بياتريسُ دانتي إلى السماء الأولى «سماء القمر»، فوجدا فيها أرواح نساء ورجالٍ أعطوا العهد لله، لكنهم لم يستطيعوا الوفاء به وفاءً تاماً. تحدّث معهم دانتي وناقشهم، فتعلّم منهم أنّ الله خلق الإنسان مُخيراً وليس مسيّراً، وهَبَه التصرّف الحرّ والإرادة الحرّة، فهو حرّ في تصرفاته، مختار لما يشاء خيراً أو شراً، لكن الله سيحاسبه في النّهاية على تلك الإرادة وذلك الاختيار.

ثم ارتقى دانتي برفقة حبيبته إلى السماء الثانية «سماء عُطَارد»، فوجدا فيها أرواح أناس قضوا حياتهم في التماس المجد والشّرف، فتعلم منهم دانتي أنّ الله خلق الإنسان خيّراً بالطّبع والطَّبَعيَّة، أو بتعبير آخر خلقه بفطرة خيّرة. ثم ارتقى دانتي إلى السماء الثالثة «سماء فينوس أو الزُّهرة»، فاستقى من محادثته لساكنيها أنّ الحبّ الصّافي النّقي غير الآثم يُرضي الله، ويُقرّب الإنسان من ربّه. ثم صعدا إلى السماء الرابعة «سماء الشمس»، وهي بداية السموات النورانيّة المطلقة، فوجدا فيها أرواح

---

(١) عوض لويس. (الكوميديا الإلهية) ص ٥٥ وما بعدها.

فقهاء الدين وخصوصاً أولئك الذين اتّهمتهم الكنيسة بالزّندقة وأعدمتهم بسبب اجتهاداتهم الدّينية. كما وجدا أرواح بعض الحكماء أمثال توما الأكويني (ـ ١٢٧٤م) وسليمان الحكيم (ـ ٩٧٨ ق.م) فتعلم منهم دانتي أنّ الله خلق العقل البشري مَحدود القُدُرات، وهو بالتالي غير قادر على استيعاب أسرار الخلق والإحاطة بِكُنْه العقائد الدينية إحاطة كاملة[١].

وارتقت بياتريس بدانتي إلى السماء الخامسة «سماء المرّيخ»، فوجدا فيها جنود المسيح وتلامذته الأوائل. ثم تابعت الارتقاء به إلى السماء السادسة «سماء جوبتر أو سماء المشتري». ففُوجئ دانتي بلوحة نُقِشَ عليها حكمة منسوبة لسليمان الحكيم تقول: «أحبّوا العدل يا مَنْ تحكمون في الأرض». وجد دانتي في هذه السماء أرواح بعض الأباطرة والأبطال العادلين، سواء منهم من سبق ميلاد المسيح أم جاء بعده، لكنهم عدلوا عدل المؤمنين الصادقين. فتعلم منهم أن العدل في المُلك يُقرّب النّاس من الله، وهذا يعني أنّ بين الوثنيين والمجوس أناساً أحقّ بالجنّة من بعض المسيحيين. وارتقى دانتي إلى السماء السابعة «سماء زُحل أو بلوتون»، فوجد أطياف الأباطرة والملوك الذين أماتوا الشرَّ في نفوسهم، وقضوا قضاءً تاماً على الشرّ والظلم إبّان حكمهم. ثم ارتقى إلى السماء الثّامنة «سماء النجوم» وهي سماء فسيحة فسيحة فسيحة، لا تحدها حدود ولا تقع في مكان.

ثم ارتقت بياتريس بدانتي إلى السماء التاسعة، سماء المعطف الملكي والمحرّك الأول، وهي سماء تَشْمَل السموات جميعاً وتدفعها إلى الحركة. وجد دانتي في هذه السماء القدّيس بطرس (١٠ ق.م ـ ٦٧ م) الذي امتحن دانتي قبل السّماح له بالدخول، فوجد فيها طيف آدم الذي طُرِدَ من الجنّة في بدء حياته الأولى لأنه «تجاوز الحدود».

في السماء التاسعة رأى دانتي طبقة سماويه تُحيط بالسموات التّسع جميعاً، تسمى السماء الدَّريّة أو سماء الكريستال، سماء المحرك الأول، فكان يرى نور الله معكوساً في عيني حبيبته بياتريس التي علّمته أنّ الملائكة مقسّمون إلى تسع فئات

---

(١) عوض لويس. على هامش الغفران، مطبعة الهلالي، ١٩٦٠، ص ١٥٩.

حسب رتبهم ومراتبهم، كل فئة تعيش في سماء، وتنقل شيئاً من عقل الله إلى ساكنيها. وتعلم دانتي أيضاً أنّ نظام الكون يقوم على انبثاق حركات الأفلاك وخصائصها المُؤتَمِرَة دائماً بأمر الخالق. عندئذ أدرك دانتي سذاجة البشر الذين يعتقدون أنّ إدراك المعرفة يتأتى عن طريق الحواس أو العقل البشري الذي هو قاصر أصلاً عن إدراك الحقائق المُطلقة، وهذه الحقائق لا يُدركها إلاّ من آمن بالله وتوحّد فيه[1].

٣ ـ الكوميديا والنصوص المُشَرقَنَة:

ويلاحظ الدّارس للكوميديا الإلهية أنّ دانتي لم يكن متأثراً /في وصفه للجحيم والمَطْهَر والفردوس/ بالدين المسيحي الذي نشأ عليه، أو بالتّراث اليوناني والروماني الذي تثقّف به، بل هو متأثر بالتّراث الإسلامي وتحديداً قصة المعراج ورسالة الغفران. وهذا يعني أنّ دانتي كان على اتصال غير مباشر بالمصادر الإسلامية، إذ لم يُعرف عنه أنّه كان يعرف العربية قراءة أو كتابة. لكن المتعمّق في الدراسات المقارنة يجد مخطوطات أسبانية ولاتينية وفرنسية تناولت قصة المعراج منذ القرن الثالث الميلادي، وتحديداً في عهد ألفونس العاشر الذي حكم قشْتَالية ما بين (١٢٥٢ ـ ١٢٨٤م). ولعل غزارة تلك المخطوطات جعلت من قصة المعراج واحدة من النّصوص المُشَرْقَنَة التي تزخر بها المكتبة النّصية الاستشراقية في أوروبا، وأضحت تالياً مُسَلّمة مقرّرة يتداولها المثقفون في عصر دانتي[2]. وهذا الكلام يصح في شكل من أشكاله على اتصال دانتي برسالة الغفران للمعري، لأن أوجه الشّبه بين الأثرين الأدبيين أكبر من أن يُنسب إلى محض الصُّدفة أو توارد الأفكار بين الشّعراء والمفكّرين والفلاسفة.

ولا يُستبعد أنْ يكون دانتي مُطَّلعاً على القرآن الكريم ورسالة الغفران في أي شكل من أشكالهما، فالتّشابه في وصف الجحيم والمَطْهَر والجنة واضح بين الكوميديا الإلّهية، وما جاء في قصة المعراج والقرآن الكريم ورسالة الغفران. وهذا يعني أنّ دانتي كان مُلماً بالتّراث الإسلامي إلماماً كبيراً، وكان قادراً على استيعاب

---

(١) عوض (لويس). على هامش الغفران، ص ١٦٢.

(٢) سعيد أدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص ٩٦.

ذلك التّراث وصَهْره ثم أَقْلَمته بما يُناسب معتقدات قومه ومسلّمات عصره، فجاءت الكوميديا معبّرة عن روح العصر الذي عاش فيه دانتي، ومختلفة مع المصادر الإسلامية في بعض الشكل والجوهر.

ففي الاختلاف الشّكلي نجد أنّ القرآن الكريم تحدّث عن أراضٍ سبع وسماواتٍ سبع، كما أنّ رواة قصة المعراج لم يحددوا تماماً أسماء ساكني الجنة والنار، ما عدا أسماء بعض الأنبياء والملائكة المعروفين. لكن دانتي جعل الأراضي تسعاً وفي أسفلها إبليس أو الشيطان، والسماوات تسعاً، وفي أعلاها الله. ويبدو أنّ هذا التقسيم التُّساعي لم يكن من مخترعات دانتي، بل هو تقسيم حفلت به المراجع التي ترجمت قصة المعراج إلى اللاّتينية والفرنسية والإسبانية وغيرها، وربما هو تقسيم متأثر بفلسفة أفلوطين plotimus (ـ ٢٧٠) والمدرسة الأفلاطونية الحديثة التي أقامت فلسفتها على التَّواسع أو التّاسوعات أو الدوائر التّسع التي يتألف منها الوجود. كما أنّ طبقات جحيمه وفردوسه حافلة بالنّماذج البشرية ممن عرفهم دانتي أو سمع بهم. أضف إلى ذلك أنه اصطحب معه في رحلته الخيالية مرافقين وأدلاء[1]، وهذا لم تشر إليه المصادر الإسلامية.

وأمّا في الجوهر، فالاختلاف مع دانتي كبير جداً، لأنّه وضع النّبي محمد في العمق الثّامن من الأرض، لا يليه إلاّ الشيطان فقط، فالرّسول الكريم في نظره ناشر لوحي زائف (هكذا).

وغني عن البيان أنّ دانتي لم يأخذ أفكاره تلك من تعاليم الدّين المسيحي، بل من مُسَلَّمات ذلك العصر، لأن كثيراً من المصادر أنذاك لم تَفْقَه الدين الإسلامي فقهاً جيداً، ولم تنظر إليه نظرة إيمانية. فانكبّ دانتي على مكتبة نصيّة استشراقية شوّهت الدّين الإسلامي ومسخت تعاليمه.

ونحن نظن أنّ كثيراً من أفكار الأوروبيين لمّا يزل متأثراً بتلك المكتبة النصية الاستشراقية الجاهزة.

---

(١) راجع: عوض (لويس) على هامش الغفران، ص ١٦٣.

وبعد ـ إذا أمكننا تجاوز ذلك الاختلاف الجوهري ـ فإننا نرى أنّ الكوميديا الإلّهية من الملاحم الأدبية التي رسمت للناس الطريق المؤدّية إلى الفردوس كما يظن دانتي.

خامساً ـ العرب والملاحم:

١ ـ بانوراميّة الملاحم:

إن من يتصفّح الأدب العربي يجده خلواً من ملحمة مكتملة تُخَلّد مجد العرب، وتُسطّر حضارتهم وتقاليدهم، بالرغم من عراقته وازدهاره، على غرار ما فعلت الأمم التي كانت على صلات وثيقة معهم كالبابليين واليونانيين والهنود والفرس.

فالبابليون تركوا ملحمة جلجامش، واليونانيون دبّجوا الألياذة والأوذيسة. والهنود سطّروا الرامايانا والمهابهاراتا، والفرس كتبوا الشاهنامة. وعلى الرغم من أن تلك الأمم أثّرت في الحياة العربيّة قبل الإسلام وبعده، وتأثرت بها بدرجات متفاوتة؛ فإن العرب لم يقلدوا البابليين، ولم يحاكوا هوميروس بالرغم من اطلاعهم على تراث اليونانيين في الفلسفة والرياضيات والعلوم الطبيعية والطب والفلك والمنطق وغيرها، ولم يتأثروا بالملاحم الهندية مع أنهم استقوا من الهنود أصول كتاب «كليلة ودمنة»، وأخذوا عنهم الرياضيات والفلسفة وغيرها. كما أنهم لم ينظموا ملحمة على غرار شاهنامة الفردوسي (ـ ١٠٢٠م)، بالرغم من أنهم عرفوها بعض المعرفة، وكأنهم كانوا مغلقين على الفن الملحمي تمام الإغلاق؛ إذ ليس يكفي أن يكونوا قد سمعوا بذلك النتاج حتى يكون الفن الملحمي قد أصبح مفهوماً لديهم تمام الفهم.

فالعرب كانوا يجهلون الملحمة كفن شعري مستقل، وقد ظلوا يجهلونها إلى أن ترجم سليمان البستاني (ـ ١٩٢٥م) إلى العربيّة الياذة هوميروس، مع أن قوام الدين البنداري ترجم الشاهنامة إلى العربية في أوائل القرن السابع للهجرة، لكنهم لم يستفيدوا منها[١].

---

(١) أبو حاقة (أحمد). فن الشعر الملحمي، دار المشرق، بيروت ١٩٦٠م، ص ٦٠.

٢ ـ بذور ملحميّة:

يذهب مؤرخو الأدب العربي أن مفهوم لفظة الجاهلية يشمل مرحلتين:

الأولى تعود إلى ما قبل القرن الخامس الميلادي، وفيها سادت الحضارة العربية بلاد اليمن التي وصفت بأرض العرب السعيدة. فالعرب آنذاك كانوا على اتصال مع الهنود والفرس واليونانيين والفراعنة وغيرهم، كما أنهم خاضوا معارك عنيفة مع الأحباش. لكن تلك الصلات بوجهيها المشرق والمعتم بقيت أساطير وروايات، وتالياً لم يُؤثر عن العرب ملاحم في تلك المرحلة.

والثانية تمتد منذ القرن الخامس حتى مطلع القرن السابع الميلادي، وفيها لم يترك العرب ملحمة مكتملة لأنهم لم يخوضوا حرباً قوميّة ذات شأن، وعقليتهم كانت تقف عند حد المحسوس والملموس، وإيمانهم بالدين كان سطحياً، فضلاً عن أنهم لم يكونوا مستقرين دائماً، وأنّ الشّاعر، كان شاعر القبيلة ولم يكن شاعر الأمة، وتالياً فإن طبيعة الشعر الموزون المقفى كانت تفرض الصقل والدقّة والتنخُّل، وهذه الأسباب جميعاً حالت دون ظهور ملحمة مكتملة في تلك المرحلة.

وبالرغم من ذلك فإن الشعر الجاهلي لم يخلُ من مظاهر ملحمية من أهمها معلقة عنترة بن شداد (ـ ٢٢ ق.هـ/ ٦٠٠م)، ومعلقة عمرو بن كلثوم (ـ ٥٢ ق.هـ/ ٥٧٠م). فأبطال معلقة عنترة ثلاثة: الشاعر وحصانه وخصمه بالإضافة إلى عبلة. فعنترة شبيه لأخيل ولرستم ولراما ولغيرهم من أبطال الملاحم، هو مركز الثقل ومحط الأنظار، وخصمه لا يختلف في شيء عن هكتور بطل طروادة ومعقد أملها. أما عبلة فأخت ليهلانة وأخت لسيتا زوجة راما، وفي شعر عنترة وصف للحروب والأسلحة وميادين القتال، وغير ذلك من ملامح الملحمة ومظاهرها. وفي معلقة عمرو بن كلثوم أو أنشودة تغلب، بعض المظاهر المشتركة بينها وبين شعر الملاحم، وتتجلى هذه المظاهر بصورة خاصة في الحديث عن المعارك والحروب ووصف الأسلحة والفرسان ونخوة الرجال وتفانيهم، وفي الحديث عن أمجاد القوم ومفاخرهم، والتغني بما لهم من بأس، وما أشبه شبان تغلب بمحاربي أسبارطة، وما أشبه شيوخهم بحكماء الآخيين، بالإضافة إلى اشتمالها على عواطف

القوم وأمانيهم ومحركات وجدانهم. ولكن هذا لا يعني أن كلاً من المعلقتين تشكل ملحمة لخلوهما من أبرز خصائص الشعر الملحمي كقداسة الحرب، والحفاظ على وجود أمة، والموضوعية وتشعب القصص وتنسيقه وما إلى ذلك.

ولم يعرف العرب الملحمة المكتملة في العهد الإسلامي الأول، لأن الإسلام كدين لم يشجع نبوغ الشعراء في بداية عهده. وبعد حين انصرف الشعراء إلى الغزل بدافع الاستقرار ونعيم الحياة، كما انصرف آخرون إلى ما يسمى الشعر السياسي، ولا سيما بعد أن استقل الأمويون بالخلافة، ونشأت الأحزاب السياسية في الإسلام. كما أسهم النزاع الداخلي بين الأحزاب، وانغماس الشعراء فيها وانصرافهم إلى التكسب والتهاجي فيما بينهم، وأسهم ضيق الخيال وقصور العقل العربي عن التجريد، وجهلهم لملاحم الأمم الأخرى، وقرب عهد الفتوحات والمحافظة على أصالة الشعر العربي كوحدة الوزن والقافية، والنفور من المنظوم الطويل، والحرص على النغم الموسيقي، أسهمت هذه الأمور كلها في عدم ظهور الملحمة في العهد الأموي. لكن مظاهر ملحمية برزت في شعر الخوارج كشعر قُطري بن الفُجّاءة (ـ ٧٨هـ/ ٦٩٧م) لما عرف عنهم من حب الحرب، وبطولة تتسامى وتندفع من أجل تحقيق غاية عظمى. كما برزت تلك المظاهر في شعر الفتوحات كشعر عبدالله بن سبرة الحرشي الذي خرج لمجاهدة الروم ففقد يده فرثاها بقصيدة فيها بعض ومضات النفس الملحمي[1].

وفي العصر العباسي حالت أسباب كثيرة دون ظهور الملحمة منها: المحافظة على عمود الشعر، وانصراف الشعراء إلى التكسب وعدم اهتمامهم بالأمجاد القومية، وتقديس الشعراء للقرآن والمحافظة على حرمته، مضافاً إلى ذلك انغماس الناس بالفلسفة والعلوم العقلية، والاهتمام بكل ما هو منطقي وخاضع للتجربة وللقياس بالأرقام، وفقدان المثل العليا لاضطراب الحياة، والإقبال على المفاسد، وانغماس الخلفاء والأمراء في اللهو والمجون، وتقييد الشعر بقيود الوزن والقافية، والشاعر بقيود المديح الفردي. بالإضافة إلى أن معظم شعراء العصر العباسي كانوا من الأعاجم الذين لو فكروا في التغني بالأمجاد لتغنوا بأمجاد الفرس، كما أن

---

(١) نقلاً عن: أبو حاقة (أحمد). في الشعر الملحمي، ص ١١٥.

العصبية العربية نفسها كانت تمنع الشعراء من المباهاة بأمجاد غير أمجاد الدولة التي يعيشون في ظلها، فلم يكن باستطاعة الشاعر العباسي أن ينظم مثلاً ملحمة في فتح الأندلس نظراً للخصومة بين العباسيين والأمويين. وبالرغم من ذلك نجد قصائد لا تخلو من نفس ملحمي كقصيدة أبي تمام في وصف المعتصم في حصاره لعمورية، ففي سنة ٨٣٧م هاجم الروم زبطرة[١] وعاثوا فيها فساداً ونهباً وإحراقاً. وقد بلغ المعتصم أن إحدى النساء العربيات لقيت من الغزاة ذلاً وتعذيباً فصاحت وهي تساق إلى الأسر: «وامعتصماه»، مما شجع المعتصم في الزحف على عمورية، وحاصرها قرابة شهرين، ثم عاد عودة المنتصر. ففتح عمورية شبيه بفتح طروادة، ولا سيما أن المعتصم ثار لشرفه كما ثار أخيل لشرفه أيضاً، وفي الإلياذة كانت هيلانة سبباً من أسباب تلك الحرب، كما كانت المرأة العربية سبباً مباشراً للحرب بين المعتصم والبيزنطيين. فالحرب في الألياذة تصور الصراع بين أمتين وحضارتين، وكذلك كانت حرب المعتصم مع البيزنطيين. وفي حصار عمورية وصف للبطولة والجهاد وخصوصاً أن الشاعر يعرض للخطوب التي حلت بالروم، مما أحال إنسهم إلى وحشة، ونعيمهم إلى شقاء. ويبدو النَفَس الملحمي أيضاً في ذكر الأسلحة ووصفها وفي وصف القتال وإحراق عمورية، حيث تعالى اللهب في الفضاء فتحول الليل إلى صباح يطرد الظلام، كما يبدو في الشعر القومي الذي يعلي من شأن العرب، وفي إدخال عنصر الدين وإشراك الله في النصر، يقول الشاعر:

رمى بكَ اللهُ بُرْجَيها فهدَّمها ولو رمى بِكَ غيرَ اللهِ لم تُصِبِ[٢]

ونجد العنصر الملحمي كذلك في قصيدة المتنبي في وصف سيف الدولة، حين قضى على الجيش البيزنطي في موقعة الحدث الحمراء التي استولى عليها الروم. لكن سيف الدولة سار إليها محاولاً تشييدها وجعلها سوراً متقدماً له، وهناك فاجأه الروم بجيش قوامه خمسون ألفاً، لكنه انتصر عليهم وأعاد بناء الحدث من جديد، وعلى الأثر نظم المتنبي قصيدة على البحر الطويل مطلعها:

---

(١) زبطرة: قلعة تقع بين أرض الروم وأرض العرب ويسكنها مسلمون.

(٢) أبو تمام (حبيب بن أوس) الديوان، القاهرة، دار المعارف ٦٤، ج٧١ ص ٥٩.

على قَدرِ أهل العزْمِ تأتي العزائمُ وتأتي على قَدْرِ الكرامِ المكارمُ[1]

ففي هذه القصيدة صوّر المتنبي سيف الدولة المثال الأعلى في العظمة والشجاعة، بل جعله بطلاً أسطورياً تكتسي الأرض بجثث قتلاه، فتكثر مطاعم الطير حتى لم تعد بحاجة إلى التفتيش عن رزقها، وحتى الخيول شاركت في الشجاعة الأسطورية، فكانت إذا صعب عليها مسلك وعر، زحفت على بطونها طلباً وراء البطولة والنصر[2]، ويتجلى العنصر الملحمي فيها أيضاً من كونها تحتوي على صبغة دينية، وأخرى قومية، جعلت من سيف الدولة بطلاً تنطوي تحت لوائه العدنانية بأسرها، وتفاخر به العرب لأنه حامي كلمتهم ودينهم.

وفي الأندلس التي مكث فيها العرب قرابة سبعة قرون وخاضوا في خلالها حروباً كثيرة مع الأسبان والجرمان وغيرهم، واشتهر من قادتهم طارق بن زياد (ـ ٧٢٠م)، وعبد الرحمن (ـ ٧٨٨م) الملقب بصقر قريش. لكن شعراءهم لم يهتموا بالشعر الملحمي فانصرفوا إلى وصف الطبيعة ومفاتنها، متأثرين في شعرهم بخطى المشارقة، بعيدين كل البعد عن شعراء الأفرنج لأن ما كتبوه كان في نظرهم أرفع قيمة وأرقى. ومع ذلك لم يخلُ شعرهم من الأناشيد البطولية والحربية كالأرجوزة التي نظمها ابن عبد ربه (ـ ٩٤٠م) صاحب العقد الفريد، وبلغت (٤٥٠٠) بيتاً وهي تصف إحدى وعشرين غزوة قام بها عبد الرحمن الناصر (ـ ٩١٦م)، تضمنت معانيَ قومية مثالية، صُبغت بصبغة دينية.

ونخلص إلى القول إنّ هناك أسباباً كثيرة حالت دون ظهور الملاحم منها طبيعةُ الشعر العربي، ومنها أنّ جوهر الشعر العربي غنائي ذاتي قائم على التغني والصياغة ونحت الألفاظ، والتقيد بالبحر والقافية والدفقة العاطفية التي لا يمكن أن تستمر طويلاً، بالإضافة إلى جهل العرب بملاحم الأمم الأخرى واعتدادهم بشعرهم، والنزعة الدينية والمجوسية التي كانت سائدة في الملاحم القديمة.

---

(١) المتنبي (أحمد بن الحسين) شرح البرقوقي، ج٤، ص ٩٢.
(٢) المصدر السابق، ص ١٠٢.

وفي العصر الحديث يعتبر سليمان البستاني أول من اهتم بالشعر الملحمي المتكامل، حين ترجم الياذة هوميروس إلى العربية، وبعمله هذا تعرف العرب إلى فن لم يعرفوا قواعده وأصوله من قبل.

صدَّر البستاني ترجمته بمقدمة طويلة تناول فيها حياة هوميروس، والأسباب التي دعته إلى تعريب الملحمة، وقام بمقابلة بين الأوزان العربية واليونانية، وبحث في قافية الشعر وإيقاعها وعيوبها، كما تكلم على فنون الشعر العربي وأساليبه والبيان فيه والبديع، فكان لمقدمته هذه قيمة كبيرة في الأدب المقارن.

وبعد البستاني قام أحمد محرَّم (ـ ١٩٤٥م) بإثراء هذا اللون فكتب «الالياذة الإسلامية» مستمداً أحداثها من كفاح النبي محمد ﷺ ونضاله في سبيل نشر الدعوة الإسلامية، كما تطرق إلى الحروب التي خاضها المسلمون الأوائل ضد الكفار كموقعتي بدر وأُحُد وغيرهما. ثم جاء بولس سلامة فنظم ملحمتي عيد الغدير وعيد الرياض، الأولى تحتوي على ثلاثة آلاف بيت من الشعر نظمها سنة ١٩٤٨م وهي تصور أخطر مرحلة اجتازها الإسلام، وخصوصاً الأحداث التي أحاطت بالإمام علي وآل البيت، والثانية تحتوي على ثمانية آلاف بيت من الشعر وتدور حول جهود الأسرة السعودية في سبيل القضاء على الفوضى في الحجاز، ولا سيما الجهود التي بذلها عبد العزيز في سبيل تأسيس دعائم الملك وترسيخه. واليوم ما زالت جهود المحدثين تتوالى في سبيل إنشاء ملحمة إسلامية منها الجهود التي بذلها الشاعر سعيد عسيلي (ـ ١٩٩٦م) صاحب مولد النور والملاحم الطالبية.

ولم تقتصر المحاولات الملحمية على الشعراء المقيمين، بل تعدتهم إلى المهجريين، فكتَب فوزي المعلوف (ـ ١٩٣٠) بساط الريح التي تتكون من أربعة عشر نشيداً، وهي تعد ثورة على الذين يحوِّلون المخترعات إلى أدوات شر وتهديم، ثورة على الإنسان الذي عاث فساداً في الأرض وبذر النميمة وزرع الخوف والخراب. وبذلك تعتبر ملحمته دعوة إلى التسامح وصرخة تهيب بالإنسان ألا يكون عبداً لغرائزه مندفعاً في طريق الشر.

القسم الثاني: أنواع الأدب: النثر

قلنا/ سابقاً/ إنّ الأدب يقسم في الغالب إلى شعر ونثر، وإنّ النثر كلامٌ مُتحلل من الوزن والقافية، يعالج مشاكل معقدة، ويعتمد العقل والتحليل المنطقي والشرح والتفصيل والمناقشة، ويهدف إلى الفائدة والتعليم.

ويقسم النثر إلى أنواع متعددة، سنتناول منها: الخطابة، والمقامة، والمقالة.

أولاً: الخَطَابَة

الخُطْبَةُ لُغَةً، مصدر يَخْطُبُ خَطَابَةً بالفتح، وَخُطْبَةً بالضم. والخُطْبَةُ عند العرب: الكلام المنثور المُسَجَّعُ ونحوه، والخُطبَةُ: مثل الرّسالة التي لها أوّل وآخر[1]. وهي اصطلاحاً فن من فنون القول، يُخَاطَبُ به الجمهور ويتّجه إلى الإقناع والاستمالة/ التأثير، عن طريق السمع والبصر معاً، فالقدرة على النظر في كل ما يؤدي إلى الإقناع أساس هذا الفن[2].

١ ـ الخطابة والخطيب[3]

الخطابة «مشافهة» تُلْقى أمام «جمهور» يسمع ويرى، بهدف «الإستمالة» و «الإقناع». فالمشافهة تفرّق بينها وبين الكتابة شعراً كانت أم نثراً، والجمهور يقف دونها والحديث أو الوصية أو العهد، ولا سيّما أنّ الجمهور يجب أن يرى الخطيب ويسمعه. وهدف الخطيب دائماً استمالة الجمهور وإقناعه.

والإستمالة أو التأثير هي كسب تأييد الجمهور للقضيّة المطروحة، وتحقيق الإستجابة المُطلقة لآراء الخطيب وأفكاره، وهي قد تتحقّق بإحدى وسيلتين أو كلتيهما معاً: الأولى تتمحور حول مظهر الخطيب وشخصه، وطريقة إلقائه، وصوته

---

(١) الزبيدي (محمد مرتضى). تاج العروس، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٦، مادة خطب، م٢، ص ٣٧٢.

(٢) أرسطو «الخطابة» ترجمة إبراهيم سلامة، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٨٢.

(٣) انظر: ترحيني (فايز). الخطابة والنهج، مؤسسة النخيل للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٤ وما بعدها.

ونَبَراته، وملامحه وإشاراته وحركاته. والثانية تتعلّق بسلامة لفظه ووضوح عبارته، وقوة أُسلوبه، فضلاً عن مقدرته البلاغية والبيانية، وتمرّسه بالتّجربة الخطابية، وامتلاكه لناصية اللّغة. ونتيجة لذلك يتحقّق القبول فالتّعاطف فالإستمالة أو التأثير وصولاً إلى الإقناع.

والإقناع هو صرف ذهن الجمهور تماماً عن الأفكار التي يُعارضها الخطيب، ثم قبول أفكاره هو، فالسّكون إليها والتّحزب لدقائقها وتفاصيلها. وذلك قد لا يتحقق إلا بالحجّة الإستدلالية والبرهان العقلي والمنطق، وتنوع في أساليب الكلام من نَهْي وَنَفْي وقَسَم واستفهام وتعجّب وتقرير وتوبيخ وترهيب وترغيب إلى استلطاف وإغراء وإستمالة وتهوين الأمر أو تعظيمه، كل ذلك بتمرّس بلاغي وبياني واقتدار على التصرّف في أساليب الكلام، كما في خطبةٍ لابن أبي طالب يستنفر النّاس إلى القتال، يقول: أُفٍّ لَكُم! لَقَدْ سَئِمْتُ عِتَابَكُم! أرضِيْتُم بالحياةِ الدُّنْيا من الآخِرَة عِوَضاً؟ وبالذّلِّ من العِزِّ خَلَفاً؟ إذا دَعَوْتُكُم إلى جهادِ عَدُوِّكُم دارَت أعينُكُم، كأنَّكُم من الموت في غَمْرَةٍ، ومن الذُّهُول في سَكْرةٍ... ما أنتم إلاّ كابِل ضَلّ رُعَاتُها، فَكُلّما جُمِعَتْ من جانبٍ انتشرت من آخَر، لَبِئْسَ ـ لَعَمْرِ الله ـ سُعْرُ نارِ الحَرْب أنْتُم! تُكَادُون ولا تَكِيْدُون... وأيْم الله إنّي لا أَظُنُّ بِكُمْ أنْ لو حَمَسَ الوَغى، واستَحَرَّ المَوت، قد انْفَرجتُم عن ابن أبي طالب انفراجَ الرّأس. واللهِ إنّ إمرأً يُمَكِّنُ عَدُوَّه من نَفْسه يَعْرُقُ لحمَه، وَيَهْشِمُ عَظْمه، وَيَفْري جِلْدَه، لَعَظيمٌ عَجْزُه، ضَعَيْفٌ ما ضَمَّت عليه جوانحُ صَدْره. أنْتَ فَكُنْ ذَاك إنْ شِئْتَ، فأمّا أنا فواللهِ دُون أنْ أُعطي ذَلكَ ضَرْبٌ بالمَشْرَفيَّة تَطيرُ منه فَرَاشُ الهامِ، وَتَطِيحُ السّواعِدَ والأقْدَامَ، ويفعل الله بَعْد ذلك ما يَشاء[1].

---

(١) ابن أبي طالب (علي): «نهج البلاغة»، جمع الشّريف الرضي، ضبط نصّه صبحي الصالح، دار الكتاب اللبناني. مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٧٨.
أفّ لكم: كلمة تَضَجُّر واستقذار ومهانة. دوَران الأعين: إضطرابها من الجزع. الغَمْرة: الواحدة من الغمر وهو الستر، وغَمْرة الموت الشدّة التي ينتهي إليها المُحْتضر. السُّعر: (بالفتح) مصدر من سعر النار: أوقدها. و (بالضم) جمع ساعر. والمُراد لبئس موقدو النّار أنتم. حَمسَ: إشتد وصلُب في دينه فهو حمس. استحرّ: بلغ في النفس غاية حدته. إنفرجتم إنفراجَ الرأس أي كما ينفلق الرأس فلا يلتئم. يَعْرُق لحمه: يأكل حتى لا يبقى منه شيء على العظم. فراه يفريه: مزّقه يمزقه. ما ضُمَّت عليه الجوانح: =

والخطيب النّاجح هو من ملكَ عقول السّامعين وعواطفهم وإرادتهم، وسخّرها لخدمة أغراضه ومبادئه وأفكاره، وذلك لا يتحقّق إلا إذا سَيْطَرَ الخطيب على عواطف الجماهير ووجدانهم وشعورهم، بانسجام مظهره وسحر بيانه، فضلاً عن أسره لأفكارهم وعقولهم ببراهينه القاطعة وحججه الدّامغة، واستدلاله ومَنْطقه. ثم لا بُدَّ له من استعداد فطري، وثقافة موسوعية، وسرعة بديهة وتدفّق عاطفة، ومعرفة بعلم النّفس وغيره من العلوم والمعارف التي تُساعده في الوصول إلى هدفه في الإستمالة والإقناع.

والعرب حدّدوا سِمات الخطيب فإذا به رابط الجَأشِ، ثابت الجنان، ساكن الجَوارح قليلُ التّلفت واللّحظ، جهيرُ الصّوت، شديدُ العارضة، حاضر البديهة، حَسَنُ السَّمت والمَظهر، حلو الإيقاع، سليم المنطق، كثير الريق، صائب الإشارة، كريم المَحْتَد، مؤمن بما يقول، قدوةٌ فيما يدعو إليه، عالٍ على الخُصوم في مضائق الكلام ومآزق الخصام[1]. وبتعبير آخر فإن الخطيب يتّسم بسمات داخلية تتصل بصفاته العقلية، وسمات خارجية تتّصل بصفاته الجسمية. فمن صفات العقل أن يكون الخطيب واسع الإدراك والمعرفة، قوي الحجة، حادّ الذاكرة. فالإدراك مرجعه إلى العقل مطبوع ومصنوع، والمطبوع هو القوة الفطرية التي لا يقوم شيء إلاّ بها. فلا يستطيع الخطيب أن يعالج موضوعه إلاّ إذا توافر له قسطٌ كبير منها. والمصنوع فهو المعرفة المكتسبة.

ومن واجبات الخطيب أنْ يعرف نفسه ونفوس السامعين، كي يستطيع استغلال قواه وقواهم، ويقدّم لهم ما يوافق عقولهم معنى وأسلوباً. ومن واجباته أيضاً أنْ تكون له من المعارف والعلوم ما يستطيع معه أنْ يجول في موضوعه، وأنْ يجيب على أيّ تساؤل، ويردّ على كلّ إعتراض. وبقدر ما يكون الخطيبُ مُثَقّفاً يستطيع أنْ يتكلّم في اطمئنانٍ وسلطان، ومن أروع مظاهر الإدراك والثقافة الحجّة

= هو القلب وما يتبعه من الأوعية الدموية، والجوانح: الضلوع. المشرفية: هي السّيوف التي تنسب إلى مشارف، وهي قرى من أرض العرب تدنو من الريف، ولا يقال في النسبة إليها مشارفي، لأن الجمع يُنسب إلى واحدة. فراش الهام: العظام الرقيقة التي تَلي القحف. تطيح السواعد: تسقط.

(١) الجاحظ (عمرو بن بحر). «البيان والتبيين» الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٥٥.

القوية، وهي من ضرورات الإقناع لا يتمّ إلاّ بها، وهي تساعده على إزالة الأوهام وردّ الحجج ودحض الآراء، فضلاً عن سرعة البديهة والخاطر، لأنّ الخطيب مُعَرَّض للمفاجآت، والمواقف الحرجة وسرعة البديعة هي التي تُخرجه من المأزق بنكتة أو استدارة أو التفاتة. أما الذّاكرة فهي عُنصر ضروري للخطيب تُساعده على تَذَكّر ما قال، وعلى تَتَبُّع ما سيقول. على تذكر الإعتراضات والآراء وتَفْنِيدها والرَدّ عليها. والذّاكرة ذات صلة وثيقة بالمخيّلة، تلك القوة التي تُضْفي على القول سحر الجمال وتلبسه لَبُوْسَ الرّونق.

وأمّا رباطة الجَأش فهي أيضاً من أهم خصائص الخَطيب، لأنّها تساعده على امتلاكِ زمام أمره، وتُبْعده عن كل اضْطِرابٍ وَتَهيُّب، وتجعله مالكاً لأحوال سامعيه، لابِسَاً لكلّ حِلّةٍ لَبُوساً.

وأمّا الصّفات الخارجية التي تتّصل بصفات الخطيب الجسمية، فتتركّز حول حُسْن سَمْتِه، ومرونة صَوْته، واعتدال حَركته، واتّزان إشارته المُرافقة للفكرة والمُتَقَدّمة عليها، وللنّظرة المُلتمعة، والوَقْفة المُوافقة لكل موضوع.

وإذا أضفنا فصَاحةَ الخطيب وَذَرَابة لِسانه، وابتعاده عن اللّحن، إلى تلك الصّفات الدّاخلية والخارجية جميعاً، مُهِّدَت سُبُل الإقناع إلى عقل السامع، والتأثير إلى قلبه وعواطفه.

ولم يكتف العرب بوضع الخطيب في مقدّمة رجالهم بأن جمعوا به وله سماتهم المحددة جميعاً، لكنهم أيضاً نَبّهوا إلى ما يُذَمّ فيه كاللّجْلَجَة، واللّفف والعِيّ، والحَصر والرّتج، والبُهْر والرَّعشة، والرّعدة، وضيق مخارج الصّوت ودقته، وكرهوا أنْ يَمُسَ الخطيب ذَقْنَه وسُبَاله، أو أن يتحبّس أو يَسْعل أو يَتَنَحْنَحْ، وأوصوا ألاّ يكون مصاباً باللّثْغ والتَأتَأة والفَأفَأة والتَمْتَمَة والحُكْلَة، وبعيداً عن السّلاطة والهَذَر والتكلف والإسهَاب[1].

---

(١) الجاحظ (عَمْرو بن بَحر). «البيان والتبيين»، ص ١٦٧.
اللّجلجة: التردد في الكلام. اللفف: العي والبطء في الكلام، وأن يملأ لسان المتكلم فمه فلا يَبين.
العي: عَيَا الرّجل في النطق: أتى بكلام لا يهتدي إليه. الحصر: حصر حصراً في النطق وأصله من الحصر=

وهكذا فالخطابة هي الكلام الذي يُلْقَى في جمهور من النّاس للإقناع والتأثير، وهي ليست مُجَرَّد وسيلة للوصول إلى مَنْفعة ما، بل جَدَلٌ وتحليلٌ نفسي وتَعريفٌ وتقسيمٌ، يتوجَّه الكلامُ فيها إلى عقل السّامع وقواه التي تعتمد على المخيلة والشعور والسمع والنظر. فيتوجّه الكلام إلى المُخيّلة بالصّور البيانية، وإلى الشّعور بالحيوية الإنفعالية، وإلى السّمع بالصوت، وإلى النَّظر بالإشارة والحركة.

٢ ـ بناء الخطبة:

تتأثر الخطابة عموماً بالمستوى الفكري عند الأمم والشّعوب، لذلك يختلف منهج بنائها تبعاً للزّمان والمكان والمَقَام. فتقسيمها، كما يرى أرسطو، إلى مقدّمة وعرض وتدليلٍ وخاتمة، متأثر بالفَلْسفة والمَنْطق والهندسة والعلوم التي تقوم على التّجريد والتّنظيم والتّنسيق والتّوازن. لذلك لا يمكن أن يتأثر بناءُ الخُطبة عند العرب وخصوصاً في الجاهلية وصدر الإسلام بعلوم لم يعرفوها ومعارف لم تصل إليهم، بل كان بناؤها عَفَوياً سَاذَجاً إنفعالياً تمليه الحالة والمقام.

ومهما يَكُن من أمر فإنّ بناء الخطبة بأقسام أربعة، أو ثلاثة: مُقَدّمة وعرضٌ وخاتمة، يَبْقى نظرياً قد يُسْتغنى عن بعضه في حالات يجدها الخطيبُ مناسِبَة أو تَفْرِضُها حالة الجُمهور وعلى الرّغم من ذلك فإني لا أجد مَنْدوحَة من الوُقوف عند أقسامها: المُقدمة والعرض والخاتمة.

أ ـ المقدمة:

ليست المُقدمة سوى مدخل للخطبة، يستهل الخطيبُ كلامه بها ويستفتحه، وتهدفُ إلى تنبيه السّامعين وتَرغيبهم في الإستماع وإعداد أذهانهم للتأثير فالإقناع.

= أي الضيق. البُهر: انقطاع النفس من الأعياء. الرّتج: رَتَجَ الخطيب استغلق عليه الكلام. الرّعدة: الإضطراب يكون من الفزع أو غيره. سبال جمع سَبَلَة: وهي ما على الشّارب من الشّعر، الدائرة في وسط الشفة العليا، مقدم اللحية. الحُبسة: يتحبس تعذر الكلام عند إرادته. اللّثغ: تحوّل اللسان من السّين إلى الثّاء، أو من الراء إلى الغين أو اللام، أو من حرف إلى حرف. التأتأة: تأتأ: ردّد التاء عند التكلم فهو تأتاء. الفأفأة: ترديد الفاء وإكثارها في الكلام. التّمتمة: ردّ الكلام إلى الفاء والميم. الحُكْلة: العُجْمة في الكلام. الهذر: هَذَر الرجل في كلامه: هَذى: أي خلط وتكلم بما لا ينبغي، والهذر مصدر ميمي بمعنى الكثير الرديء.

يتوقف عليها نجاح الخطيب أو فشله، وإقبال الجمهور أو امتعاضه ونفوره. لذلك وَجَبَ على الخطيب العناية بها ومراعاة الدّقة والإنضباط، فضلاً عن الوُضوح والإيجاز، وسهولة اللّفظ وصحة السبك، ووضوح المعنى، وبلاغة الأسلوب، وتجنّب الحشو.

وتصبح المقدمة أكثر ضرورةً إذا كان الخطيب مجهولاً من المُستمعين أو مُبْغَضاً إليهم أو كان المَوْضوع المطروق جديداً أو لا يثير اهتمامهم أو يخالف رأيهم ومعتقدهم ومصالحهم، وقد تُحَتّم المناسبة ضرورتها كما في خطبة ابن أبي طالب حين بلغه خبر النّاكثين لبيعته، فوقف خطيباً يذمّ عملهم، ويُلزمهم دَمَ عُثمان ويتهدّدهم بالحرب، وقال: «ألاَ وإنَّ الشّيطانَ قَدْ ذَمَّرَ حِزْبَه، واستجلَبْ جَلْبَهُ، لِيَعُودَ الجَوْرُ إلى أوْطَانِهِ، وَيَرْجِع البَاطِلُ إلى نِصَابه. والله ما أنكروا عليَّ مُنْكَراً، ولا جَعَلُوا بَيْني وَبَيْنَهم نَصِفاً»[1].

فمثل هذه المقدمة لا مناصَ منها لأنّ الخطيب يُريد التّحدث عن حادثةٍ مَا، كَلَّ من التّحدث عن أمثالها أمام قوم سَئِموا القتال وكَرهوه، فكان لا بُدّ من تَحْبيبه إليهم بمقدّمةٍ ليست شائعةً أو منبوذةً، بل هي مُلائمة للموضوع، مُشْتَقة منه ومُمَهِّدَة له ومرتبطة به ارتباطاً وثيقاً، فضلاً عن أنّها واضحة، مناسبة لعقول السّامعين، مَوْزونة المعاني دقيقة التّعبير، مُشوِّقَة وجذّابة، بليغة العبارة سلسة الأسلوب.

ولكن المقدمة على أهميتها يُمكن الإستغناء عنها ولا سيّما إذا كان الخطيب يقف بين جَمْعٍ من أنصاره، أو المُتعاطفين معه والمُؤيدين لأفكاره ومبادئه، أو إذا سُبقَ الخطيب بآخرين مَهّدوا للموضوع وأسهبوا فيه، أو تكلّم في موضوعُ مقررٍ معروفٍ، كخطبة ابن أبي طالب يحث فيها على المبادرة إلى صالح الأعمال، فيطرق الموضوع مباشرة، يقول: «فاتَّقُوا اللهَ عِبَادَ اللهِ، وبَادِرُوا آجَالَكُم بأعمالِكُم، وابتَاعوا

---

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة»، ص ٦٣.
ذَمّر حزبه: حَثّهم وحَضّهم وهو بالتشديد أدلّ على التكثير. ويُروى مخففاً أيضاً. جَلَبَ: بالتحريك: ما يجلب من بلد إلى بلد، وهو فعل بمعنى مفعول مثل سَلب مَسلوب، والمُراد هنا بقوله: «استجلب جَلْبَه» يجمع جماعته، كقوله: «ذمّر حزبه». النصاب: بكسر النون: الأصل أو المنبت وأول كل شيء. النصف: بكسر العين: المنصف، أي: لم يحكّموا رجلاً عادلاً بيني وبينهم.

ما يَبْقى لَكُم بما يَزُول عَنْكُم، وَتَرَحَّلُوا فَقَد جُدَّ بِكُمْ، واستعدّوا للموت فقد أظَلَّكُم، وكُونوا قَوْماً صِيْحَ بهم فانْتَبَهوا، واعلموا أنّ الدّنيا لَيْسَت لهم بدارٍ فاسْتَبْدلوا»[1].

ب ـ العرض:

يُعتبر العرض الرّكن الأساسي في الخطبة، فبدونه يَسْقُط الموضوع وتَنْتفي الحَاجة إليه. وهو ضروري لا يُمكن الاستغناء عنه، أو الحَدّ منه، أو التّقليل من أهميته تحت ضغط المقدمة أو الخاتمة. فهاتان عارضتان يمكن الإستغناء عن أحديهما أو كلتيهما، ويبقى هو وحده العمود الفقري للعمل الخطابي.

والخَطيب يَصل في العرض إلى عمق مواجهة الجمهور، فموضوعه يجب أنْ يحافظ على وحدته وترابط حلقاته المنطلقة من مركز واحد، والمُتَشَعّبة في آنٍ إلى دوائر، لِتَنْتَهي أخيراً في هدف واحد. وأفكاره مترابطة مُتسلسلة مُتراصّة يُمهد واحدها للآخر، والبعض للمجموع، والجزءُ للكل ويستند إليه، ويتّصل بها اتّصال العُضو بالعضو، لِيَمُدَّه، بالرَّواء والنَّماء وصولاً إلى النّتيجة المرجوة، كما في خطبة الجهاد: ألاَ وإنّي قَدْ دَعَوْتُكُم إلى قِتال هَؤُلاء القَوْم لَيْلاً ونهاراً، وسرّاً وإعلاناً، وقُلْتُ لَكُمْ اغزُوهم قَبْلَ أَنْ يَغْزوكُم، فوالله ما غُزِيَ قَوْمٌ قَطُّ في عُقْرِ دَارِهِم إلاّ ذُلُّوا[2]. فأفكار الخطيب جاءت مُتّصلة مُترابطة مُتراصّة، فهو يَدْعو ويُقَرَّر ويَسْتَنْتج، يَدْعو إلى الجهاد بعد أن بيّن فضله وأهميته، ويقرر نهجاً قتالياً يرفع معنويات المجاهدين ألاَ وهو المُبادرة والمفاجأة بالهجوم، لِيَسْتَنْتج حكماً عاماً «ما غُزِيَ قومٌ قَط في عُقْر دارهم إلاّ ذُلّوا». والهدف في ذلك الذَّب عن الدّيار من طريق الهجوم.

ولكي تتحقّق الإستمالة والإقناع لا بُدّ أيضاً أنْ يتميّز العرض بوضوح الأسلوب ودقة العبارة ومراعاة مُقتضى الزّمان والمكان والحالة والمقام، كما في

---

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة»، ص ٩٥.
بادروا أجالكم بأعمالكم: أي سابقوها وعاجلوها بها. ابتاعوا: اشتروا ما يبقى من النعيم الأبدي بما يفنى من لذة الحياة الدنيا وشهواتها المنقضية. التّرحّل: الانتقال، والمراد هنا لازمه، وهو إعداد الزاد الذي لا بُدّ منه للراحل. جُدّ بكم: أي حُثِثْتُم وأزعجتم إلى الرّحيل، أظلكم: قرب منكم من كأن له ظلاّ قد ألقاه عليكم.

(٢) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة، ص ٦٩.

خطبة لعلي بن أبي طالب: يقول: «أيّها النّاس، إنَّ لي عَلَيْكُم حَقّاً، ولَكُم عَلَيَّ حَقٌّ: فأمّا حَقُّكُم عَلَيَّ فالنَّصيحة لَكُمْ، وَتوفيرُ فَيْئِكُم عَلَيْكُمْ، وتَعْليمكم كَيْلاَ تَجْهَلوا، وتأديبُكُم كَيْما تَعْلَموا. وأمّا حَقّي عليكُم فالوفاءُ بالبيعة، والنَّصيحةُ في المَشْهَد والمَغِيْب، والإجَابَةُ حين أَدْعُوكُم، والطَّاعة حين آمرُكُم»[1].

فالخطيب يستميل النّاس ويقنعهم بكلام واضح تَنْتَفي معه الألفاظ الصّعبة، والمعاني المُسْتَغْلَقة. ويخاطبهم ببساطة بالرغم من أنه يقرر أمراً خطيراً وهو حَقّ الرّاعي على رعيته وحقها عليه.

ثم لا بُدّ في العرض من الإثبات وهو سبيل مهم للإستمالة والإقناع، وقد يُحقّقه الخطيب، إمّا بتعزيز قضيته بالأدلة والبراهين والحجج، وهذا ما اصطلح على تسميته بالتّدليل. وإمّا بتخطئة حجج الخصم ونَقْضِها وإبطالها، وهذا ما يُسمى بالتّفنيد. على أنّ التّدليل والتّفنيد لا ينبغي النّظر إليهما كأنهما حدّان منطقيان، وخصوصاً في العمل الخطابي، وإذا جاز الفَصْل بينهما فيجب ألاّ يتعدّى المحاولة النّظرية إذا ما اقتضت ضرورة الإيضاح والإفهام.

فالتّدليل كوسيلة مُهمة في عمليتي الإستمالة والإقناع، يهدف إلى حسن استنباطِ الأدلة الخطابية والأدلة المنطقية. فأمّا الأولى فهي مَبْنية على مقدماتٍ ظنية أو مستندة إلى عرفٍ شائع أو حِكَمٍ مشهورة، ويمكن للخطيب أنْ يتصرف فيها تَقْدِيماً وتأخيراً إذا ما وجد ضرورة لذلك. كما في خطبة ابن أبي طالب يخاطب فيها الدنيا: يقول: «إليك عَنّي يا دُنْيا فَحَبْلُكِ على غَارِبك، قَدْ انْسَلَلْتُ من مَخَالِبك، وأَفْلَتُّ من حَبَائِلك. واجْتَنَبْتُ الذّهابَ في مَدَاحِضِكِ. أيْنَ القُرُون الّذين غَرَرْتِهِم بِمَدَاعبكِ؟ أيْنَ الأممُ الّذين فَتَنْتِهِم بِزَخَارِفِكِ؟ فها هُم رهائِنُ القُبور ومضامينُ اللّحود[2].

---

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة، ص ٧٩.
ألفَيْء: الخَرَاج وما يحويه بَيْت المال.

(٢) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة، ص ٤١٩.
إليك عني: إذهبي عني. الغارب: ما بين السّنام والعنق. وقوله للدنيا «حبلك على غاربك» والجملة تمثيل لتسريحها تذهب حيث شاءت. انسل من مخالبها: لم يعلق به شيء من شهواتها. المداحض المساقط والمزالق.

ولعلّ قائلٍ يقول إنّ الخَطيب أخَّرَ ما حَقّه التَّقديم وقَدَّم ما حقَّه التأخير. انطلق من الخاص إلى العام، وكان الأجدر به أنْ ينطلق من العام إلى الخاص. أَعْطَى المَثل والعبرة والإستشهاد، ثم تكلّم عن نَفسه كإمام وراع يُقْتَدى به. ولعل مجيبٍ يجيب إنّ الخطيب وإنْ لم يَكُنْ يسعى سعياً إلى الأقيسة والحُدود، إلاّ أنه ألَمَّ بطرفٍ منها. فالتّقديم والتأخير كسبيلٍ بلاغي كان معروفاً عند العَرب، ثم كرّسه القُرآن الكريم، وهو هنا استدلال خطابي حَتّمته ضَرورة المقام والحالة النفسية وسياق الكلام. في حين إنّ الخطابة لم تكن يوماً ولا يَصح أنْ تصبح مَنْطِقاً صِرْفاً، وأدلة علمية يقينية، وإلاّ استحالت إلى علم، والقائلون بها مناطقة وليسوا خطباء.

وبالرّغم من ذلك فلا بدَّ للخطيب من استخدام الأدلة المنطقية ـ ولو في حدّها الأدنى ـ المبنية على مُقدمات كقول ابن أبي طالب، يُحَذّر فيه من اتباع الهوى وطول الأمل في الدُّنيا: «أيّها النّاس، إنّ أَخْوَف ما أخاف عليكُمُ اثنان: اتباعُ الهَوَى، وطُوْلُ الأمل، فأمّا اتّباع الهَوى فَيَصُدُّ عَن الحَقّ، وأمّا طُولُ الأملُ فَيُنْسي الآخِرَة. ألا وإنّ الدّنيا قد وَلَّتْ حَذّاءَ، فلم يَبْقَ منها إلاّ صُبَابَةٌ كَصُبَابَةِ الإناءِ اصْطَبَّها صَابُّها. ألا وإنّ الآخرة قد أَقْبَلت، ولكلٍّ منهما بَنُونَ، فَكُونوا من أبناءِ الآخِرة، ولا تَكُونوا من أبْناء الدُّنيا، فإن كُلَّ ولدٍ سيلحَقُ بأبيه يومَ القيامة، وإنّ اليومَ عَمَلٌ ولا حسابَ، وغداً حِسابٌ ولا عَمَل»[1].

فالخطيب عرض الموضوع والمَحمول (وهما الحدّان أو الطرفان) على الحَدّ الوَسط، واستخرج القياس كما يفعل المناطقة. لكن منطقه لم يكن مبنياً على مقدمات ثابتة يقينية جافة مباشرة، فالمنطق المباشر إذا ما اسْتَبَدّ بالخطبة أحالها إلى علم وَعَزَلها عن جُمهور المستمعين، وتالياً فَقَدت مُبرراتها والغاية منها وهي الإقناع عن طريق التأثير والإستمالة. لذلك فهو يُطَعِّم منطقه بالعواطف والإنفعالات والأفكار الظنّية دون إسفاف أو تَمَلُّقٍ أو مُجافاة. وأمّا التَّفنيد فهو مناقشة آراء الخَصم وأدلته لأبْطَالها، سواء في ذلك الأدلة الخَطابية أو المنطقية والنتائج المترتّبة عليها.

---

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة، ص ٨٣ ـ ٨٤.
الحذاء: بالتّشديد: الماضية السريعة. الصُبابة بالضم: البقية من الماء واللّبن في الإنا. اصطبّها صابّها: كقولك: أبقاها مبقيها أو تَرَكها تَاركها.

ويسلك الخَطيب في عمله هذا طرائِقَ شَتّى تتناسب والمقام والمقال والحالة. فأحياناً يسبق خصمه إلى تَفْنيد ما يتوقّع من الخَصم لِيَسُدّ عليه المَسالك، أو يضطر إلى تفنيد آرائه للردّ عليها ودَحْضها ومَحْو أثرها من النفوس، كما في كلام ابن أبي طالب وقد استبطأ أصحابه إذْنَه لهم في القتال بصفين، فقال: أمّا قَوْلكم: أَكُلُّ ذَلك كَراهِيَة المَوْت؟ فوالله ما أُبالِي، دَخَلْتُ إلى المَوْت أو خَرَج المَوْت إليَّ. وأما قَوْلُكُم شَكّاً في أهل الشّام: فوالله ما دَفَعْتُ الحَرْبَ يوماً إلاّ وأنا أَطْمَعُ أنْ تَلْحَقَ بي طَائفةٌ فَتَهْتَديَ بي، وتَعْشُوَ إلى ضَوْئي، وذلك أَحَبُّ إليَّ مِنْ أَنْ أَقْتُلَهَا على ضَلاَلِهَا، وإنْ كَانَتْ تَبُوءُ بآثَامِها»[1]. فالخَطيبُ يَفنِّد الإتّهامات واحداً فواحد، ويردّ عليها بحجّة ومنطق مُستقياً أفكاره وآراءه من تعاليم الإسلام.

ولكن الخطيب ـ بشكل عام ـ يضطر أحياناً إلى تَجاهُل آراء الخصم إستهانةً بها أو بقدر خصمه، أو لأنه يعتقد أنّ سياق خطبته العام يَدْحضها دون تَفْنيدٍ واستقصاء ومعالجة.

ثم لا بُدّ في التَّفنيد من المُغالطة، وهي عند المناطقة صناعة يعرف بها القياس الفاسد، إمّا من جهة الصُّورة، وإمّا من جهة المادّة، وإما من جهتيهما معاً. وأسباب الغلط على كثرتها تعود إلى أمر واحدٍ، وهو عدم التّمييز بين الشيء وأشباهه، كقول علي بن أبي طالب في أمر التحكيم: «إنّا لم نُحَكّمْ الرّجال، وإنّما حَكّمنا القُرآن... فإذا حُكِمَ بالصّدقِ في كِتَابِ اللهِ، فَنَحْنُ أَحَقُّ النّاس به، وإنْ حُكِمَ بِسُنَّة رسول الله ﷺ فنحنُ أَحَقُّ النّاسِ وأولاَهُم بها»[2].

ولا بُدَّ أيضاً من الإنْكَار وهو أنْ لا يُسَلِّم الخطيبُ للخصم بما ادَّعاه مستعيناً بالحِجَّةِ، كما جاء في مَعْرِضَ رَدّ ابن أبي طالب على عَمْرو بن العَاص (ـ ٤٣هـ/ ٦٦٤م) «عَجَباً لابن النَّابِغَة! يَزْعُمُ لأهلِ الشّام أنّ فِيَّ دُعَابَة، وَأَنّي امرؤٌ تِلْعَابَة أُعَافِسُ وأُمَارِس! لقد قالَ بَاطلاً، وَنَطَقَ آثماً. أَمَا ـ وشَرُّ القَولِ الكَذِبُ ـ إنّهُ لَيَقُولُ فَيَكْذِبُ... أَمَا والله إنِّي لَيَمْنَعَنِّي من اللّعبِ ذِكْرُ المَوْتِ، وإنّه لَيَمْنَعَه من قَوْلِ الحَقّ

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة، ص ٩١.
(٢) المصدر السابق، ص ١٨٢.

نسيانُ الآخرة»[1]. فالخطيب يستغرب ادعاءات الخَصم وينكرها إنكاراً منطقياً بعيداً عن الإنفعال والمهاترة بالرغم من خطورة الإتهام. وهذا النوع من الرّد الإستغرابي الإنكاري أَدْعَى إلى الإستمالة والإقناع، ولا سيّما أنّ الخطيب استقى بعض ألفاظه وتعابيره وصوره ومعانيه من القرآن الكريم.

ومن وسائل التَّفنيد رَدّ الحِجّة على الخصم وهو أن يُعِيْد الإتّهام إليه ويلزمه به، كقول ابن أبي طالب في رَدّ الحجّة على الناكثين لبيعته ومطالبتهم بدم عثمان: «وأنَّهُم لَيَطْلُبُونَ حَقّاً هم تَرَكُوه، وَدَماً هم سَفَكُوه... فما التَّبِعَةُ إلاّ عندَهُم، وإنَّ أَعْظَمَ حُجَّتِهم لَعَلى أنْفُسِهم، يَرْتَضِعُون أُمّاً قد فَطَمَتْ، وَيُحْيون بِدْعَةً قد أُمِيتَتْ. يا خَيْبَةَ الدَّاعي! مَنْ دَعَا!! وإلاَمَ أُجِيبَ! وإنّي لَرَاضٍ بِحُجَّة الله عَليهم وعِلْمه فِيهم»[2].

ومنها أيضاً الإستدراك وهو أنْ يُقابِل الخطيبُ قياسَ الخصم بقياسٍ يَنْقضه، واعتراضاتِه باعتراضاتٍ تُوهنها وَتَدْحَضها، كما في قول ابن أبي طالب في أمر البَيْعة: «لَمْ تَكُنْ بَيْعَتُكُمْ إيّايَ فَلْتَةً، وليس أمري وأمرُكُم واحداً. إنّي أُريدكُم لله وأَنْتُم تُريدونَنِي لأنفُسِكُم[3].

ويبقى العرض هو المقياس الأساسي للنجاح أو فشله، ومَعْرِضٌ لمقدرة الخطيب وثقافته وبلاغته وقوّة شخصيّته. يُبَاحُ فيه استعمال الأساليب كافة، سواء في ذلك ما يُتَّبَعُ في الأساليب الأدبية أو العلمية، فالغاية الإستمالة والتأثير وتحقيق الإقتناع التّام، وكل ما يحققها فمباح.

ج ـ الخاتمة:

وتُعْتبر الخاتمة الفرصة الأخيرة لجذب عواطف الجمهور واستمالته وإقناعه، إذ هي آخر ما يتردد صَدَاه في أذهانهم، ويستقر في عقولهم وأفئدتهم. وكثيراً ما

---

(١) المصدر السابق، ص ١١٥.
النّابغة: المشهورة فيما لا يليق بالنساء، من نَبَغَ إذا ظَهَر. الدُّعابة (بالضم): المزاح واللعب. تلعابة (بكسر التاء): كثير اللعب. أعافس: أعالج الناس وأضاربهم مزاحاً ويقال المعافسة: معالجة النساء بالمغازلة والممارسة كالمعافسة.
(٢) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة»، ص ٦٣.
(٣) المصدر السابق، ص ١٩٤.

أخذت الخطبة إسمها أو شهرتها من العبارة الأخيرة. لذلك وجب أنْ تكون قصيرة موجزة مؤثرة مخدِّرة بأسلوبها، واضحة المعاني بيّنة المباني، قويّة العبارة، بعيدة عن تكرار الألفاظ كي لا تبعث الملل والسّأم في نفوس المستمعين، كقول ابن أبي طالب يوم صفين يقارن بين أصحابه وأصحاب الرسول يقول: «وَلَعَمْرِي لو كُنّا نأتي ما أَتَيْتُم، ما قَام للدّين عَمُود، ولا اخضرّ للإيمان عود. وَأَيْمُ الله لَتَحْتَلِبُنَّها دَماً، وَلَتُتْبِعُنَّها نَدَماً»[1].

فالخطابة فَنّ القول والمُشافهة يهدف إلى الإستمالة والتّأثير والإقناع، موظّفاً في خدمة غرضه المظهر الخارجي للخطيب ومستواه الفكري والنُّطقي وخبرته ومراسه ومقدرته البلاغية والبيانية. ولكي يُحَقّق الفن الخطابي مُبْتغاه، يجب أن يُطاول الهدفُ المقدّمةَ والعرضَ والخاتمةَ على السواء، وهذا ما اجتهد في تحقيقه خطباء صدر الإسلام وخصوصاً الإمام علي بن أبي طالب.

٣ ـ أقسام الخطابة وأنواعها:

لقد كان أرسطو (ـ ٣٢٢ق.م) أوّل من عُني بتقسيم الخُطَب وتفريعها وتَشْعيبها، فحصرها في: القَضائية والإستشارية والإستدلالية[2]، معتمداً في تقسيمه على عناصر لها أهميّتها في العمل الخطابي وهي: الخطيب والموضوع والسّامع. فالسّامع قد يكون من خاصّة الناس، والقاضي حتماً في طَليعة الخاصّة. وهذا القاضي إمّا أنْ يَحْكُمَ في أُمورٍ مَضَت وانتهت، فهو حاكمٌ وخطبته قضائية، غايتها الإتّهام أو الدّفاع، وهدفها إحلال العدل ودَحْر الجَوْر. أو يحكم في أمور «مستقبليّة» فهو مُشَرِّعٌ وخطبته استشارية تبغي النّصح والإرشاد والتّحذير، وتهدف إلى عمل الخير وتجنّب الشر. أوْ قد يكون السامع من عامّة النّاس، والعمل الخطابي يتم في «الزّمن الحاضر»، فالخطبة عندئذٍ استدلالية، وغايتها المدح والذّم وهدفها تبيان أوجه الحسن والقبح[3].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٢.
الإحتلاب: إستخراج ما في الضّرع من اللّبن.

(٢) أرسطو. «الخطابة»، ترجمة إبراهيم سلامة، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ١٦١.

(٣) حاوي (إيليا). «فن الخطابة»، دار الثقافة، بيروت، لا تاريخ، ص ٢٣.

ويبدو أنّ هذا التقسيم ليس دقيقاً، لأنّ الزّمن يتداخل بعضه في بعض. فالخطابة القضائية المرتبطة «بالماضي» قد تقرر حكماً وتحدّد موقفاً يؤثر في المستقبل ويتأثّر به. والخطبة الإستشارية قد لا تعبّر عن «المستقبل» وحسب، بل قد تستذكر المَاضي ووقائع الحاضر لتقرر قواعد المستقبل. والإستدلالية المرتبطة بالحاضر قد تنطلق من ماضي الممدوح أو المذموم أو المؤبَّن.

وكما يتداخل الزمن، فكذلك تتداخل الأقسام، فليس من نوع واحد صرف في خطبة معينة، بل قد يتداخل الإستدلال في الخطبة القضائيةَ أو الإستشارية وبالعكس. وفضلاً عن ذلك فإنّ أغراض الأنواع الثلاثة وأهدافها مُتداخلة متشابكة لا يمكن الفصل الدقيق المُلْزم بينها.

والخطابة كغيرها من أنواع الأدب لا يمكن الفصل المنطقي الدّقيق أو العلمي البَحْث بين مذاهبها ومشاربها وأقسامها، سواء استند التّقسيم إلى الزمن أو إلى ظروف الخطبة أو اتّجاه الخَطيب، فلا بُدّ من تداخل بين أنواع الخطابة مهما حرص الخطباء على استقلال موضوعات خطبهم.

ومن هذا المُنطلق يصعب تقسيم الخطابة إلى أقسام وأنواع، وخصوصاً خطابة صدر الإسلام.، حيث تتداخل الأنواع بشكل حتمي، حتى يُظن أنّ التصنيف لو أمكن لأدّى إلى شرذمة الخطبة وتفتيتها. وبالرغم من ذلك فلا بُدّ من المحاولة، حتى ولو بقي التّقسيم نظرياً بعيداً عن التّطبيق العملي، كأن نقول خطبة دينيَّة أو سياسية أو عسكرية، وذلك تِبْعاً للأفكار والعناصر الغالبة المسيطرة.

أ ـ الخطابة الدينيّة:

هي التي تُلْقى في المحافل الدّينية، وتهدف إلى استمالة الجمهور إلى رأي الخطيب واقتناعه بأفكاره ومُعتقداته. وهي تدعو فيما تَدعو إلى التّقوى والرّشاد والفضيلة والتَّبصُّر بما يُدْخِلُ الجَنّة ويُنجي من النّار، كقول ابن أبي طالب: فإنّ تقوى الله مُفْتَاحُ سَدَادٍ وَذَخِيْرَةُ مَعَادٍ، وعِتْقٌ مِن مَلَكَةٍ، وَنَجاةٌ من كُلِّ هَلَكَةٍ. بها ينجَحُ

الطَّالِبُ، وَيَنْجو الهَارب، وتُنَالُ الرَّغَائِبُ»[1]. أو هي الّتي تُرَكِّزُ عَلَى العقائد الدينية وصفات الخالق كقول الإمام علي في مَعْرِضَ رَدّه على سؤال: «هل رأيتَ ربَّك يا أمير المؤمنين، فقال: أَفَا أَعبد ما لا أرى؟»، فَقال السَّائل: «وَكَيْفَ تَراه؟»، أجاب الإمام: «لا تُدْرِكُهُ العُيُون بمُشَاهَدَةِ العِيَان، ولكن تُدْرِكُهُ القُلوبُ بحقائِقِ الإيمانِ. قَرِيْبٌ من الأشياءِ غَيْرَ مُلاَبِسْ، بَعِيْدٌ مِنْهَا غَيْرَ مُبَايِنْ، مُتَكَلِّمٌ لا بِرَويّة، مُرِيْدٌ لا بِهِمَّة، صَانِعٌ لا بِجَارِحَة، لطيفٌ لا يُوْصَف بالجَفَاء، كَبِيرٌ لا يُوصَف بإجفَاء، بصيرٌ لا يُوصَفْ بالحاسَّة، رَحِيْمٌ لا يُوصف بالرّقَّة. تَعْنُو الوجوهُ لِعَظَمَته وَتَجِبُ القُلوب من مَخَافته»[2].

فالخطيبُ يَرى الله سبحانه وتعالى ببصيرته لا بِبَصره، فهو قريبٌ من الأشياء غير ملامس لها، لأنّه ليس بجسم وإنّما قربه منها علمه بها. وهو بَعيدٌ منها غير مباين، فلكونه ليس بجسم فلا تنطبق عليه البَيْنُونَة، وبُعْده منها عبارة عن انتفاء إجتماعه معها[3]. فالخطيب حرص أنْ يرى الله ببصيرته ويُرِيْه لمن استطاع إلى ذلك سبيلاً.

ب ـ الخطابة السياسية:

تتناول الخطب السياسية الموضوعات التي تتعلّق بتنظيم الجماعة وإقامة الحكم فيها، أكان ذلك في المجالس النيابية، أم في الاجتماعات الإنتخابية، فضلاً عن النّدوات العامة والمحافل الدولية. وهي لا تزدهر إلاّ في البلدان التي يقوم فيها نظام الحكم على أساس ديمقراطي أو شبيه به وقريب منه، أو يكون الحكم شكلاً من أشكال التّمثيل الشعبي.

---

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة»، ص ٣٥١.
مَلَكة (بالتحريك): كل ذنب موبق يملك الشيطان فاعله ويستحوذ عليه. الهَلَكَة: الهلاك.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٨.
الرويّة: التفكير. الهمة: الإهتمام بالأمر بحيث لو لم يفعل لجر نقصاً وأوجب هماً. تَعْنُو: تذل. وَجَب القلب: يَجبُ وَجيباً ووجباناً: خفق واضطرب.

(٣) ابن أبي طَالب (علي). «شرح نهج البلاغة»، جمعه: الشريف الرضي، وشرحه ابن أبي الحديد، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥م، مجلد ١، ص: ٦٤.

والخطيب السياسي عليه أن يدرس الموضوع المطروق دراسةَ استيعاب وتعمّق، ويدرس أيضاً نفسية السّامعين ليعرف المنافذ إلى مشاعرهم والسبيل الأمثل لاستمالتهم وإقناعهم. وأن يكون سريع الخاطر، حاضر البديهة، قادراً على تفنيد آراء خصمه والرّد عليها بمهارة ولباقة وإفحام، كما جاء في كتاب وجْهه ابن أبي طالب إلى معاوية يقول فيه: «منّا النّبيُّ ومنكُم المُكَذِّبُ، ومِنّا أسَدُ الله ومِنْكُمْ أسَدُ الأحلافِ، ومِنّا سَيّدَا شَباب أهلِ الجَنَّة ومنكم صِبْية النّار، ومِنّا خَيْرُ نِساء العالمين ومِنكم حَمَّالة الحَطَب»[1].

والغاية من ذلك استمالة النّاس وإقناعهم بأنّ الخطيب أو المُتكلم أحَقّ بالولاية وأصلح للحكم من خصمه.

ج ـ الخطابة العسكرية:

شغلت الحروب حيّزاً كبيراً من حياة الشعوب على مدى التّاريخ، فالصّراعات السياسية قد تُؤدي إلى قِتالٍ، والإختلافات الدّينية والمَذْهبية تَبْعَث على التّشَاحن وتذكي أوَار الخصام. هذه طبيعة الحياة، ومن هنا تَبْرز أهمية الخطابة العَسكرية في ميادين القتال. فالموقف العسكري يتطلّب إذكاءً للحماسة وشَحْذاً للنفوس، ليقتنع كلٌّ من الأفرقاء بأنّه يدافع عن الحقّ والخير، وينافِحُ عن وجوده في الدّنيا، ويفتح باب الجَنّة بالجهاد فالإستشهاد. والخطيب العسكري إنّما يتوجّه إلى جمهور المحاربين المتأهبين للقتال أو المُتخاذلين عنه، فهم بحاجة إلى جُمَلٍ قصيرة المَبنى قويّة المعنى، يستثير بها عظمة الماضي، ويبعث الأمل في الحاضر والمُستقبل، ويمني النّفوس بالفوز والمَجْد، وينفر من الجبن والتّخاذل، ويعلّم النّاس فنون الحرب والقتال، كما جاء في خطبة لابن أبي طالب يقول: «مَعَاشِرَ المُسلمين:

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٨٧.

يريد بالمكذب هنا: أبا جهل. أسد الله: حمزة. أسد الأحلاف: أبو سفيان لأنه حَزَّبَ الأحزاب وحالفها على قتال النبي في غزوة الخندق. سيدا شباب أهل الجنة: الحَسَنْ والحُسَيْن بنصّ قول الرسول الكريم. صبية النار: قيل هم أبناء مروان بن الحكم. أخبر النبي عنهم وهم صبيان: بأنهم من أهل النّار ومرقوا عن الدّين في كبرهم. خير النساء: فاطمة الزّهراء. حمّالة الحطب: أم جميل بنت حرب عمّة معاوية وزوج أبي لَهَب.

استشعِرُوا الخَشْيَة، وتَجَلْبَبُوا السَّكِينَة، وعَضُّوا على النَّواجِذْ، فإنّه أَنْبَى للسُّيوفِ عن الهَام. وأكْمِلُوا اللأمَة، وَقَلْقِلُوا السّيوف في أغمادِها قبل سَلِّها»[1].

فالخطيب يهجم على الصّورة فيتداولها ويُغالي في نقلها نقلاً حسّياً كالعضّ على النّواجِذْ، واستقبال العدو بالأمة. فالمحارب إمّا قاتلٌ أو مقتولٌ، منتصرٌ أو منهزمٌ وليكن منتصراً وناصراً لدينه وعقيدته ومبادئه.

ويندرج تحت هذه الأنواع الرئيسة أنواع أخرى فرعية: كخطابة المحافل والمناظرات التي تندرج حكماً تحت هذا النّوع أو ذاك جزئياً أو كلياً. وهنا لا بُدَّ من تكرار القول إنّ هذه الدّراسة لا تهدف إلى استقصاء أنواع الخطابة إستقصاءً عمودياً مقصوداً لذاته، بل الإطلالة على ما يخدم الخطابة بشكل عام.

والخطابة في صدر الإسلام عرفت تلك الأنواع بشكل أو بآخر. فالخطبة الدّينية كانت تأملية وعظية، وأضْحَت تعبُّدية خالصة. ترتبط بالسّياسة لأنّ الإسلام دينٌ ودَوْلَة. ومتصلة بالشأن العسكري لأنّ الدّين والدّولة لا يقومان في العادة ويستقران إلاّ إذا أتّكآ على السّيف. إذاً لم يكن هناك خطبة سياسية صرفة، أو عسكرية خالصة، أو دينية تعبُّديّة وكفى. بل كانت تلك الأنواع تتداخل بشكل عضوي يَعْضُدُ الجزءُ الكُلّ، ويَقْوى به ويُقَوّيه والغاية في ذلك جميعاً الإستمالة والتأثير والإقناع.

٤ ـ خطابة الإمام علي بن أبي طالب

كان ابن أبي طالب إماماً يُحتذى في علوم البلاغة والبيان جميعاً، ولا غَضَاضة في أنْ يجد المرءُ نفسَه عاجزاً عن الإحاطة بكنه نهج الإمام البلاغي، ولا غَرْوَ في أن يَنْهَد الشّريف الرّضي (ـ ٤٠٦هـ/ ١٠١٥م) لجمع خطبه ورسائله ووصاياه ومواعظه

---

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة»، ص ٩٧.
استشعروا الخشية: اجعلوها من شعاركم. والشّعار هو ما يلي البَدَن من الثياب. تجلبب: لبس الجلباب. النّواجذ: جمع ناجذ وهو أقصى الأضراس. وإذا عضضت على ناجذك تصلّبت أعصابك وعضلاتك المتّصلة بدماغك. الهام: جمع هامة وهي الرأس. اللأمة: الدّرع. وإكمالها: أنْ يزاد عليها البيضة ونحوها. وقد يراد من اللأمة الأت الحرب والدّفاع وإكمالها على هذا استيفاؤها. قلقلوا السّيوف: حركوها في أغمادها والأغماد: جمع غمد: وهو بيت السيف.

في كتاب أسماه «نهج البلاغة»[1]. تعدّدت شروحاته فزادت على الخَمسين، وأشهرها شرح ابن أبي الحَدِيد المُعْتَزلي (ـ ٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م). الذي جمع فيه ما يزيد على المائتين والأربعين خطبة. وما يُقَارب الثّمانين رسالة ووصيّة، ويُضاف إليها أربعمائة وثمانين موعظة وحكمة.

وفي رحلتنا مع نَهْج البلاغة نجد أنفسنا أمام مُستويين من التّفكير: المُستوى الفَنّي ويتمثّل في تسمية كلام الإمام «نهجاً» للبلاغة أو أنموذجاً ومعياراً وقاعدةً لكل ما هو فني أو بَلاغي. وتأتي أهمية هذا المُستوى بما يرتبط به من معرفة إنسانية ميّزت نِتَاج الإمام. فَتَحَدَّث عن النّفس البشريّة والتّربية والاقتصاد والسياسة والتاريخ والإجتماع وما يتصل بالمعرفة الإنسانية. والمُستوى الآخر هو المُستوى الفكري الذي يدلّ على مدى البُعْد المَعْرفي البَحْث عند الخطيب. فتحدّث عن نشأة الكون وظواهره المُختلفة من سماءٍ وأرضٍ وكواكبَ وملائكةٍ وبشرٍ وحيوانٍ وكل ما يرتبط بالمعرفة البَحْتَة الخالصة.

وتزداد أهميّة النّموذج «النَهجي» عندما نُدرك أنّ الحديث عن الظاهرة العلمية إنسانية كانت أو بَحْتة، إنّما تَتِمّ في العادة بلغة تَقْريرية، في حين أنّ الإمام صاغها بلغة فنيّة تستخدم الصوتَ والصورةَ وسائر الأدوات الجمالية، مِمّا يجعل ذلك النّتاج مطبوعاً بسمتي المعرفة والفن معاً. ومن ثم أضحى «نهجُه» أنموذجاً للتّعبير في مستوياته جميعاً في الزّمان والمكان، ولا سيما أنّه كان سباقاً في الميدان المعرفي البَحْت، وسباقاً في استخدام لغة فنية كانت مُكَثَّفة بشكل يُحَوِّلها إلى لغة جمالية مَحْضة، تغرق في غابة من الصور التّشبيهية والتّمثيلية والإستعارية والرّمزية والإستدلالية والتّضمينية، وتحتشد بإيقاعات هائلة تَطُول كلَّ مُفردةٍ أو تركيبٍ، حتى لا تَكاد تجد مفردةً أو تركيباً خالياً من إيقاعٍ خاصٍ مميز، فضلاً عمّا يواكب ذلك كله من الأدوات اللّفظية والبيانيّة التي تُطاول كل مَدهش ومُثير في المستويات جميعاً[2].

---

(١) ابن أبي طالب (علي) «شرح نهج البلاغة»: «رَأَيت من بعد تسمية الكتاب بـ«نهج البلاغة»، إذ كان يَفْتَحُ للنّاظر فيه أبوابها، ويقرّب عليه طلابها، وفيه حاجة العالم والمتعلم، وبغية البليغ والزاهد».

(٢) البستاني (محمود). «تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي»، مجمع البحوث الإسلامية، بيروت، ١٩٩٠م، ص٢٠٩ وما بعدها.

ومرة جديدة أجد نفسي مضطراً إلى القول إنّني لا أبغي تَتَبُّع تلك الجمالات والمستويات الفنية والفكرية في خطابة ابن أبي طالب. كما أنّني لا أستطيع تناول خطابة الإمام ورسائله جميعاً.

وانطلاقاً من هذا الواقع أجد نفسي مضطراً إلى وَقْفَةٍ مع خطب الإمام أمهد لها بمقدمة أقفز فيها فوق الزمن، مروراً بما يمكن أن يكون أول خطبة رسمية دبجها ابن أبي طالب في أوائل خلافته، متوقفاً بشكل خاص عند الخطابة الدينية.

أ ـ مُقدّمة في القَفْزِ الزمني:

قد يتملَّكُ المرءُ العَجَبَ عندما يُدْرك أنّ خطابة ابن أبي طالب كانت مُتَقَدِّمة على روح العصر، فهي تجاري النثر الشعري الذي يعتمد على التّصوير والإيقاع واختيار الألفاظ الموحية، لكنّ صاحبها لم يقسمها إلى فَقَرات تقصُر أو تطول. أو هي تُمَاثِلُ الشّعر المَنْثور لما فيها من نفسٍ حماسي وألفاظٍ إيحائية واعتمادٍ على التصوير، وإيقاعٍ داخلي ناشىءٍ من ازدواج العبارات وتناسقها بشكل مضغوط ومنتقى، وفي صياغة أفكارها وفق رموزٍ مكثفةٍ ومركزةٍ، وفي إمكانية تقسيمها إلى سطورٍ تُقَابِلُ أبيات الشّعر، لكنها متفاوتة الحجم متحررة من الوزن والقافية، كما جاء في خطبة الإمام بَعْد مقتل طَلْحَة والزُّبَيْر في معركة الجمل، وأسمح لنفسي التّصرف بكتابتها على الشّكل التّالي:

بِنَا اهْتَدَيْتُم في الظَّلمَاء، وَتَسنَّمْتُمْ ذُرْوَةَ العَلْيَاءِ،

وبِنَا أَفْجَرْتُم عن السِّرَارِ.

وُقِرَ سَمْعٌ لَمْ يَفْقَه الوَاعِيَة.

وكيف يُراعي النَّبْأة مَنْ أَصَمَّتْه الصَّيْحَة؟!

رُبِطَ جَنَانٌ لم يُفَارِقْه الخَفَقَان.

ما زِلْتُ أَنْتَظِرُ بِكُم عواقِبَ الغَدْرِ وأتوسَّمُكُم بِحِلْيَة المُغْتَرِّين، حتّى سَتَرَني عَنْكُم جِلْبَابُ الدِّينِ وبَصَّرَنِيْكُم صِدْقُ النِّية.

أَقَمْتُ لَكُم على سنن الحَقّ في جَوَادِ المَضَلَّة، حَيْثُ تَلْتَقُونَ ولا دَلِيْل، وَتَحْتَفِرُونَ ولا تُميهون.

اليومَ أُنْطِقُ لَكُم العَجْمَاءَ ذاتَ البَيانِ!

عَزَبَ رأي أمرىءٍ تَخَلَّفَ عَنّي.

مَا شَكَكْتُ في الحَقِّ مُذْ أُرِيْتُه!

لَمْ يُوجسِ مُوسى عليه السلام خِيْفَةً على نفسه، بل أَشْفَقَ مِنْ غَلَبَةِ الجُهَّالِ ودُوَلِ الضَّلالِ! اليومَ تَواقَفْنا على سبيل الحَقِّ وَالبَاطِلِ.

مَنْ وَثَقَ بماءٍ لَمْ يَظْمأ[1].

ب ـ الخطابة الدينية:

من البديهي القول إنّ الخطابة الدّينية شَكَّلت المُنطلق والأساس لخطب ابن أبي طالب كافةً، فالدّارس لنهج البلاغة يجدها مبثوثة في غير مقطع من خطابته المتعددة الإتجاهات، فضلاً عما أفرده لها من خطب غلب عليها الطّابع الدّيني حتى عرفت به. وإذ كنت لا أستطيع حصرها أو الوقوف عندها جميعاً، فإنّي سأتوقف عند إحداها حيث يقول:

«أوّلُ الدّينِ مَعْرِفَتُه، وكَمَالُ مَعْرِفَتِهِ التَّصْدِيْقُ به. وَكَمالُ التَّصْدِيقِ به تَوْحِيْدُه، وكمالُ تَوحِيدِهِ الإخلاصُ لَهُ وكمالُ الإخلاصِ له نَفْي الصِّفَاتِ عنه. لِشَهادَةِ كُلّ صفةٍ إنّها غَيْرُ المَوْصُوف، وشهادَةِ كُلِّ موصُوفٍ إنّه غيرُ الصِّفة. فَمَنْ وَصَفَ الله سُبحانَه قَد قَرَنَهُ، وَمَنْ قَرَنَه فَقَدْ ثَنّاه، ومَنْ ثَنّاهُ فقد جَزَّأهُ، ومن جَزَّأهُ فقد جَهلَه، ومن جَهلَه فقد أَشَارَ إليه، ومن أَشَار إليه فقد حَدَّهُ، ومن حَدَّهُ فقد عَدَّه، ومَنْ عَدَّهُ قال: فِيْمَ؟ ومن قال عَلاَم؟ فَقَد أَخْلَى مِنْهُ»[2].

---

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة». يضبط صبحي الصالح، ص ٥١.
تَسَنّمتم العلياء: ركبتم سنامها، وارتقيتم إلى أعلاها. أفجرتم: دخلتم في الفجر.
ـ السِّرار: آخر ليلة في الشهر يَختفي فيها القمر، وهو كناية عن الظلام.

(٢) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة»، ص ٣٩ و٤٠.

يستدعي شرح هذا المقطع من خطبة ابن أبي طالب الطويلة التّطرق إلى أفكار فلسفية شغلت علماء الكلام دهراً، وكأني بالخطيب ـ الفيلسوف يريد أنْ يقول: «أَوّلُ الدِّين مَعْرِفَتُه»، أي أول واجب مقصود بذاته في الدّين معرفةُ الدّين. «وكمالُ معرفتِه التّصديقُ به»، ومعرفة الله قد تكون ناقصةً، وهي أن يعرف المرءُ أنّ للعالَمِ صانعاً مؤثراً، ومعرفة غيرُ ناقصة، وهي أنْ يعلم المرءُ أنّ ذلك المؤثّر خارج عن سلسلة الممكنات، والخارج عن الممكنات ليس بممكن، وما ليس بممكن فهو واجب الوجود. فمن عَلِمَ أن للعالم مُؤثراً واجب الوجود، فقد عَرف الله عِرفاناً أكمل مِمَّن عَرف أن للعالم مؤثراً فقط، وهذا الأمر الزّائد هو المُكَنّى عنه بالتَّصديق به، لأنّ أخص ما يمتاز به الله عن مَخلوقاته هو وُجُوب الوُجُودِ.

وأما قوله: «وَكَمالُ التَّصديق به تَوْحِيده». فكلّ من علم أنّ الله واجبُ الوُجود فهو مُصَدِّقٌ به، لكن ذلك التّصديق قد يكون ناقصاً، وقد يكون غير ناقص، فالتّصديق النّاقص يقتصر على أنْ يعلم المرءُ أنّ الله واجبُ الوُجود فقط. والتَّصديق الذي هو أكمل وأتم هو العِلْم بتوحيد الله. لأنّ واجب الوجودِ لا يُمكن أنْ يكون لذاتين، مما يفضي إلى تَركيبهما وإخراجهما عن كونهما واجبي الوجود. فمن علم أن الله واحد أي لا واجب الوُجود إلاّ هو، يكون أكملَ تصديقاً مِمَّن علم أنّ صانع العالم واجبُ الوجود فقط.

وأما قوله: «وكَمَالُ تَوْحِيده الإخلاص له». فيعني نفي الجسمية والعرضِيّة ولوازمهما عن الله. لأنّ الجسم مُرَكَّبٌ، وكلُّ مُرَكَّبٍ مُمْكِنٌ، وواجب الوجود ليس بممكن وكل عَرَضٍ مُفْتَقِر، وواجبُ الوجود غير مُفْتَقِر، فواجب الوجود ليس بَعَرضٍ. وكذلك فكلُّ جُرْمٍ مُحْدَثٌ وواجب الوجود ليس بمُحْدَث، فواجب الوجود ليس بجرم. وأيضاً فكلّ حاصلٍ في الجهة إمّا جُرْمٌ أو عَرَضٌ، وواجبُ الوُجود ليس بجرمٍ ولا عَرَضٍ، فلا يكون حاصلاً من جهة. فمن عَرَفَ وحدانية الله ولم يعرف هذه الأمور كان توحيده ناقصاً، ومن عرف هذه الأمور بعد العلم بوحدانية الله فهو المُخلص في عرفانه، ومعرفته له تكون أتمّ وأكمل.

وأمّا قول الإمام: «وَكَمالُ الإخلاصِ له نَفْي الصِّفات عنه»، فهو تَصْريحٌ

بالتّوحيد ونفي الصّفات / المعاني القديمة. وهذا التّصريح أَلْزَم الخطيب القول: «لشَهادة كُل/ صِفَة أنّها غير المَوْصوف، وشَهادَة كلّ مَوصوفٍ أنّه غير الصّفة»، والمعنى المُراد: لو كان / المراد به الله سبحانه وتعالى/ قديماً، لكان واجبُ الوجود إمّا هو القديم، أو غيره، أو ليس هو ولا غيره. والإفتراض الأول باطلٌ لأنّنا نَعْقل ذاته قبل أن نتصوّر له علماً. والإفتراض الثّالث باطلٌ أيضاً لأن إثبات شَيئين أحدهما هو الآخر ولا غيره، فاسد ببَدَاهة العقل. ويبقى الإفتراض الثاني وهو مُحَالٌ، لأنّ واجبَ الوُجود لا يجوزُ أنْ يكونَ لشيئين. فالإخلاص لله تعالى قد يكون ناقصاً، وقد لا يكون، والإخلاص النّاقص هو العلم بوجوب وجوده، وأنّه واحد ليس بجسم ولا عَرَضٍ، ولا يصح عليه ما يصحُّ على الأجسام والأعراض. والإخلاص التّام هو العلم بأنه لا تقوم به المعاني القديمة / الصفات، وحينئذٍ تتمّ المعرفة وتكتمل. ثم يؤكد ابن أبي طالب «فَمَنْ وَصَف الله سبحانه فقد قَرَنُه» لأنّ الموصوف يُقارن الصّفة، والصّفة تُقارنه. ومن قَرَنه فقد ثَنّاه، «ومَنَّ ثَنّاه فَقَد جَزَّأه» وهذا حق لأن من قَرَنه أثبتَ قَديمين، ومن أطلق لَفْظة الله على الذّات والعلم القديم فقد جعل مسمى هذا اللّفظ وفائدته مُتَجَزِّئة. «ومن جَزَّأه فقد جَهِلَه» وهذا صحيح، لأنّ الجهل هو اعتقاد الشيء على خلافِ ما هو به. «ومن أشَار إليه فقد حَدَّه، ومن حَدّهُ فقد عَدَّهُ»، وهذا صحيح أيضاً، لأنّ كل مشار إليه فهو مَحدود ولا بُدَّ أن يكون في جهة مَخْصوصة وكل ما هو في جهة فله حَدٌّ وحُدود، أي له أقطارٌ وأطرافٌ، وجعله من الأشياء المُحْدَثة، لأنّ كل محدود معدود في الذات المُحدثة.

وأما قول الإمام: «من قال: فِيْمَ؟ فقد ضَمَّنه، ومن قال عَلاَم؟ فقد أَخْلى منه» فهو حَقٌّ كذلك، لأنّ من تصور أن الله في شيء فقد جعله إمّا جسماً مُستتراً في مكان، أو عَرَضاً سارياً في محل، والمكان مُتضمن للمتمكّن، والمحل متضمن للعرض. وإنّ مَنْ تصور أنّ الله على العرش أو على الكرسي فقد أَخْلى منه غير ذلك الموضع[1].

وفي النظر إلى هذا المقطع من زاوية إطار الخطبة العام، نجد أن ابن أبي طالب استهل خطبته بِحَمْد الله وتَعْظيمه، مُنَوِّهاً بفضائل الله وخلقه، مؤكداً أن

(١) ابن أبي طالب (علي). «نهج البلاغة»، ص ٧٣ و٧٤.

الإنسان مَهْمَا اجتهد فلا يمكن له أن يَحْصى نِعَمَهُ، أو يحدَّه بِحَدّ أو يدركه بإدراك، فهو الذي فَطَر الخلائق وخَلَقَ الكون برياحه أو حَرَكِيّته وصخوره أو جَمَاده. إذ لا تحيط به النّعوت والألفاظ ولا الصّفات، فهو فَوق ما يُعَدُّ ويُحصى ويَبْدأ ويَنْتهي.

ويشير الخطيب إلى مَحْدُودية عقل الإنسان عن اكْتِنَاه نواميس الطبيعة جميعاً، فضلاً عن الإحاطة بقُدرة الله وقوّته وأسراره، فمعرفة الله غير خاضعة للجَدَل والمُحاكمة العَقلية، والتّفكير بأمره تشبيهاً له بواقع البشر، وتحديد ماهيته وِفقاً للمنطق الإنساني لَغْوٌ وَعَبثٌ لا جَدوى فيه، بل يجب تأمل الخالق تأملاً روحياً مستنداً إلى الإيمان المُطلق والتّسليم بمقدرته التي لا تُحَدّ.

وتدور الخطبة جميعها وخصوصاً المقطع الذي اخترته حول التَّوحيد، فالإمام يرى: أنّ أولى الفرائض الإيمانية أن يعرف المؤمن الله وأن يصدق به، ومعرفة الله ليست المعرفة الشّائعة التي تُنَمّي الرَّغبة والرَّهبة، بل هي معرفةُ حقيقته وقُدرته والتّصديق بهما، وبأنه خَلَق العالم وحده دون شريكٍ شاركه في خَلْقه ومُلكه. والإمام يُشَدّد على الوحدانية والإخلاص في التّصديق بها، متأثراً بواقع الدّين الإسلامي الذي يرى في التّوحيد الرّكن الأساسي في الإسلام. فالوحدانية هي باعث النّظام المُتوحد المُتكامل في الوجود، ورمز للحكمة العاقلة التي تُسَيِّر الكَون، فإذا آمن بها المؤمن فكأنه أقَرَّ عبرها بالعناية الإلهية، وحِكْمَة الخالق التي لا يُنازعه فيها مُنَازع، فيفسد عليه نظامه وإرادته ويَحُول بينه وبين العِناية بعباده، لذلك تَشَدَّد الإمام بها، إذ لا إيمان دون تَوْحيد، ولا تَوْحيد دون إقرار بحكمة الخَالق ووحدة إرادته. فَنَفْي الصّفات عن الله سبحانه وتعالى سبيل آخر من سبل التّوحيد لأنّ من أضاف صفاتٍ وفضائلَ إلى الله نفى عنه الكَمال وأَشْرك في وحدانيته[1].

وغنيٌّ عن البيان أنّ ابن أبي طالب استقى عُمْقه الإيماني من تَفَهُّمه الواعي والحقيقي لتعاليم الإسلام، ومن مُلازمته للرسول مُلازمة الظّل، لأنّه عاش في كَنَفِه ولم يَعْبُدْ صنماً أو وثناً، وجاهد في سبيل الله حَقّ جهاده وفهمه حقَّ الفهم وأدركه حقَّ الإدراك.

---

(١) راجع: ترحيني (فايز). الخطابة والنهج، مرجع سابق، ص ١٠٣ وما بعدها.

ثـم لا بُـدّ مـن القول إنّ الخطيب استمد أَلْفاظه من مُعجمية القُرآن بتمامها وكمالها، وأخـذ أفكـارَه من عُمق تفهّمه للإسلام، وبذلك تَفَوَّق على مُعاصريه جميعـاً. كمـا أن معانيه تعتبر ثورة ناضجةً ذات أبعاد فكرية لم يُجَاره فيها أحدٌ، وبـذلـك وضـع اللّبنـة الأسـاس للحركة الفكرية التي شَغَلت المُفكرين في العصور اللاّحقة[1].

٥ ـ خطابة الحجاج بن يوسف

ولـد الحَجَّـاجُ في الطائف سنة ٤١هـ/ ٦٦١م ثم احترف تعليم الصبيان، وسرعان ما التحق بالشرطة، وبعد ثورة مصعب بن الزبير عهد إليه عبدُ الملك بن مروان أمر الحجاز، فحاصر مكّة وضرب الكعبة بالمنجنيق، ثم دخلها وقتل عبدالله شقيق مصعب، وأرسل برأسه إلى عبد الملك الذي عهد إليه أمر الكوفة.

استهل الحجاج خطبته بالتعريف بنفسه إذ إن أهل الكوفة لم يكونوا يعرفونه معرفة مباشرة، لذلك جاءت خطبته لتمثل أوج العنف الذي أدركته الخطابة الأموية، ولتصدر عن إحساس عميق بالحقد والوتر والنقمة، وخيال خصيب مشبع بصور الأشلاء والقتل والدمار، ويكاد لا يعبّر عن حقيقة ما في نفسه، حتى يرسم أمامنا المشاهد المروعة، والشتائم المقذعة، تمدّه قدرة عجيبة على تشخيص المعاني وبعثها في يقين السامعين ووجدانهم. ونكاد لا نتمثله على المنبر إلا والشرر يتطاير من عينيه والغضب يربدُّ في قسماته، والقذف ينطلق من لسانه، ممثلاً في ذلك ذروة السلطة الفردية التي لا تحدها حدود، ولا تصونها قيم وفضائل، ولا تسير بها شرائع ونواميس. فهو يقتضي الطاعة دون شورى، والتسليم دون إرادة، مسلِّطاً في ذلك كله سيف الهول والتقتيل، لا تعطفه شفقة ولا يزعه وازع عن استحلال المحرَّمات وانتهاك المقدسات. فخطبته هي الخطبة الإرهابية التي تفوح منها رائحة النار والدماء، يقف في الناس كالفاتح المغتصب الذي يسوق الناس بعصا الظلم والكراهية ويضرب الأعناق والهامات، لكي تنحني له الرؤوس وتذعن لتعسفه وطغيانه.

---

(١) راجع: ترحيني (فايز). الخطابة والنهج، مرجع سابق، ص ١٠٣ وما بعدها.

وإلى جانب النزعة الإرهابية تقوى وتتعاظم النزعة الهجائية، حيث ينصرف إلى الإمعان بتصوير مفاسد العراقيين وسوء أخلاقهم، معتمداً التجزيء والتفصيل والتصوير في المعاني. فقد استحالت النقمة في خطب الإمام / كما رأينا/ إلى حقد ووتر في خطب الحجاج، وغدا العتاب هجاءً والنصح تهديداً، والشورى طغياناً. ولا بدع في ذلك كله، فإن تشتُّت المسلمين وانقسامهم على أنفسهم وتمزقهم بالميول والعصبيات القلبية، اقتضى من الحكام ظلماً وقسوة.

خطبته في أبناء الكوفة

ورد الحجَّاج الكوفة، وهي على حالة من الفساد والفوضى والشِّقاق. وكان قبل أن يفد إليها قد أخضع ابني الزبير ومثَّل بهما، وأخضع الحجاز مما جعل له هيبة في نفوس المسلمين، ودفعه إلى التمادي في اعتماد سياسة الإرهاب والفتك والتقتيل. وهكذا، فإن الحجاج، عندما نفذ إلى البصرة كانت تحيط به هالة من البطولة المخضبة بكثير من الدماء، المتلفعة بكثير من الأشلاء. ولقد حرص على أن يكون قدومه إليها سراً، وإعلانه لمجيئه فجأة، لأن ذلك سينحدر على وجدان السامعين كالصاعقة، فيذهلون، وينقادون إليه خوفاً ورعباً. ولقد حذق الحجاج فنون الإرهاب، ودأب عليها في سياسته.

بدأ خطبته دون أن يتبع السنّة /المقدّمة الدينية/ المقررة منذ أيام الرسول، فقال:

أنـا ابـن جَـلاَ وطَـلاَّعُ الثّنـايـا متـى أضـع العَمَـامـة تَعْـرفـونـي
صَلِيـبُ العُـود مـن سَلفـي نِـزَار كَنَصـل السَّيـف وضَّـاحِ الجَبيـنِ

أما والله، إني لأحمل الشرَّ بحمله، وأجزيه بمثله. وإني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافُها، وإني لصاحبها، وإني لأنظر إلى الدّماء تترقرق بين العمائم واللحى.

هـذا أوانُ الشـدّ فـاشتـدّي زيَـمْ قـد لفّهـا الليـلُ بسـوَّاقٍ حُطَـمْ[1]

(١) الشد: العدو. زيم: اسم فرس أو ناقة. الحطم: الراعي الذي يظلم الماشية.

ليس براعي إبلٍ ولا غَنَم ... ولا بجزَّار على ظهر وَضَم[1]
قد شمَّرت عن ساقها فشُدُّوا ... وجدّت الحربُ بكم فجدّوا[2]
والقوسُ فيها وترٌ عُرُدّ ... مثلُ ذِراع البكر أو أشدّ[3]

إني والله يا أهلَ العراق، ومعدنَ الشّقاقِ والنّفاقِ، ومساوىءِ الأخلاقِ، لا يغمزُ[4] جانبي كتغمازِ التين، ولا يُقعقعُ لي بالشِنان[5]. ولقد فُررت[6] عن ذكاء، وفُتِّشت عن تجربة، وأُجريت إلى الغاية، وأن أمير المؤمنين نثر كِنانته[7] ثم عجم[8] عيدانها، فوجدني أمرَّها عُوداً، وأشدّها مكسراً، فوجّهني إليكم ورماكم بي. فإنه قد طالما أوضعتم[9] في الفتن، وسننتم سنن الغي. وأيم الله لألحونّكم[10] لَحْو العصا، ولأقرعنَّكم قرع المروة[11]، ولأعصبنَّكم عصب السَّلمة[12]، ولأضربنَّكم ضرب غرائب الإبل. فإنكم لكأهل «قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغداً من كلّ مكانٍ، فكفرت بأنعُم الله، فأذاقها الله لباسَ الجوع والخوفِ بما كانوا يصنعون». إني والله لا أعِدُ إلا وفيت، ولا أهِمُّ إلا أمضيت[13]، ولا أخلقُ[14] إلا فريت[15]. وإياي وهذه الزرافات[16] والجماعات، وقالاً وقيلاً، وما يقولون، وفيم أنتم وذاك.

---

(١) الوضم: ما يقطع عليه اللحم.
(٢) شمرت عن ساقها: اشتدت.
(٣) العرد: الشديد. البكر: الناقة الفتية.
(٤) يغمز: يجس.
(٥) القعقعة: إحداث صوت بتحريك شيء يابس. الشنان: جمع شن، وهو القربة البالية.
(٦) فررت: اخترت.
(٧) الكنانة: الجعبة التي توضع فيها السهام.
(٨) عجم العود: عضه اختباراً لصلابته.
(٩) أوضعتم: أسرعتم.
(١٠) لحا الشجرة: قشرها.
(١١) المروة: الحجر.
(١٢) عصب: شد. السلمة: شجر كثير الشوك.
(١٣) امضيت: انفذت.
(١٤) أخلق: اقدر.
(١٥) فريت: قطعت.
(١٦) الزرافات: الجماعات.

والله لتستقيمَنَّ على طريق الحق أو لأدَعَنَّ لكلّ رجل منكم شغلاً في جسده. من وجدته بعد ثالثة من بعث المهلب سُفكت دمه، وانتُهِبَت مالُه وهُدِمَت منزله.

ابتدأ الحجّاج بتعريف نفسه تعريفاً نفسياً أكثر منه تعريف نسب، قم انقضّ على أهل الكوفة كالصاعقة وقد غشّى معانيه بكثير من التخيّل، حتى بدت له الرؤوس وكأنها الثمر اليانع الذي حان أن يقطف. وهو إلى ذلك يمعن في التخيل حتى يتوهم أنه يرى الدماء تترقرق بين العمائم واللحى. ولقد بدا الحجاج ذا خيال رحب يمتطيه ليبثَّ الذهول في السامعين، وينقلهم من الواقع الذي يعايشونه إلى الواقع الذي يريد أن يوهمهم به، فيرونه وكأنه قائم فيهم.

ولعل النزعة الخيالية تشتدُّ في أبيات الشعر، حيث يتمثل نفسه سائقاً حطماً ليس بجزَّار، ولا براعٍ ليرحم الإبل، بل يسوقها أمامه دون شفقة. وهذا التمثيل مستفاد دون شكٍّ من واقع البيئة العربية، لكنه، في الآن ذاته، يدلنا على أن الحجاج، كان في خطبه ميالاً إلى التعبير الوجداني، المشوب بكثير من الظلال العاطفية والشعورية.

فحرص في خطبته على أن يظهر للسامعين ما يقوله بشكل مادي، ملموس، فيشاهدونها بعينهم، بقدر ما يفهمونها في ذهنهم. وهكذا فإن هؤلاء تمثلوا اختيار الحجاج واليأ عليهم بشكل مادي هو أشد تأثيراً على وجدان البدائي من الكلام الصريح المباشر. ولئن كانت هذه الحلل الصورية تجعل الخطبة أقرب إلى السامعين، فإنها تجعلها في الآن ذاته أقرب إلى الفهم، لأنها تبث في القارئ نشوة بقدر ما تفجر فيه انفعالاً، وهذا ما حفل به القسم الأول.

أما القسم الثاني، فهو الذي تولى فيه تهديدهم، وقد فاجأهم به مفاجأةً، فكانت ألفاظه قاسية لا تعرف اللين فهو يخاطبهم بقوله: «أما والله يا أهل العراق، معدن الشقاق والنفاق، ومساوئ الأخلاق، لألحونَّكم لحو العصا ولأعصبنَّكم عصب السلمة، ولأضربنكم ضرب غرائب الأبل». وهذا الأسلوب يوحي بالبطش من خلال المعاني، كما أنه يوحي به من خلال صيغ العبارة واللفظ. إلا أن العبارة أشبعت بالسجع، ويظهر تهديده في أشد قسوته عند تمثله يزيل الجلد عن

أجسادهم، كما تزال القشرة عن العصا. وقد يخيل إلينا أن ذلك التهديد ليس إلاّ وسيلة من وسائل الإرهاب لا قِبَل للإنسان بها. ولكن الحجاج لم يكن يأنف في الواقع من أن يمثل بأعدائه بهذا الشكل المريع. ويكفي لذلك أن نذكر كيف قطع عنق أحد الجنود، عندما جاء يعتذر عن القتال لأنه شيخ هرم، مصاب بفتق يمنعه عن الجهاد.

ومهما يكن، فإن الحجاج في أسلوبه الخطابي يظل متأثراً بواقع البدو المشبعة به نفسيته. لذلك رأينا أن أسلوبه ينطوي على شيء من الاختلال الذي يرافق طبيعة النفس البدائية. فهو إذ يتهدد السامعين، نراه يقول أنه سوف يلحوهم، كما تلحى العصا، وهذا العقاب هو الأشد. ثم ينحدر إلى القول أنه سوف يعصبهم عصب السلمة، ويضربهم ضرب غرائب الإبل. وقد كان العقابان الأخيران أضعف من العقاب الأول، فهو قد انحدر بتهديده بينما كان يقصد في الواقع الغلو والإسراف. ولو تولى أحد الخطباء الحضريين هذا الكلام لكان ابتدأ مهدداً بضربهم كالأبل، ثم انتهى متوعداً بلحوهم لحو العصا. وهذا يدلنا على أن الحجاج بالرغم من عنايته بتعبيره وسبك الألفاظ، وإبداع الصور البيانية البعيدة الغور، كان يقع، في أحيان كثيرة، تحت وطأة الانفعال والقلق.

إلاّ أن ما يثير دهشتنا أن يعود الحجاج بعد أن قصف وزمجر وهدد الناس بأرواحهم وأرزاقهم إلى الاستشهاد بالآيات القرآنية التي توهم السامع بأن قائلها تقيٌّ، ورع، يعمل في سبيل الدين ويتبع أحكامه. فهو إذ يمثل واقع هؤلاء القوم، يذكر لهم الآية القرآنية. وهي تخطف على لسان الحجاج دون أن توحي بالتقوى لأنه تقدم بما يدل على عدم تورعه، وها هو يلحقها أيضاً بما يدلّ على عدم تقواه. «يا أهل العراق عبيد العصا وأولاد الإماء، أنا الحجاج بن يوسف». وفي هذا دليل على مدى احتقار الحجاج للعراقيين فهم عبيد للعصا، كالبهائم.

والحجاج في الآن ذاته، يدور في هذه الخطبة حول نفسه، وقد بدا ذلك منذ المطلع حيث استهل بقوله «أنا ابن جلا...» واستطرد مشيراً إلى نفسه بالسواق والحطم، كما أنه يلتفت إليها أيضاً بقوله «إني والله، لألحونَكم لحو العصا... فررت من ذكاء... فوجدني أصلبها عوداً»، وذلك يدلنا على أن الحجَّاج كان يريد

أن يثبت أقدامه فيهم ويوحي لهم بالجد، لأن العراقيين كانوا قد ألفوا التصدي لولاة بني أمية، يحرصون على اختبارهم في المصادفة الأولى التي يقابلونهم بها. لهذا، فإن الحجاج يسعى إلى أن يستبدّ بروعهم ويطلعهم على حقيقته فاستعان بما شهدنا في هذه الخطبة من أعمال وصفات ونعوت قد تختلف، أحياناً، لكنها تجتمع في الدلالة على صدقه فيما يقول ويوعد به.

وينبغي التنبه إلى ذلك الحشد من أدوات التأكيد. فليس ثمَّة جملة في الخطبة إلا وتراها قد اشتملت على أداة منها. يتوسل حيناً باللام: «أني لأحمل الشرَّ له، وإني لأرى رؤوساً قد أينعت.. أنكم لكأهل قرية». ولعل نون التوكيد كانت أكثر الأدوات تردداً، وقد أسلفنا ذكر كثير منها. وهنالك أيضاً «قد» التحقيقية: «قد شمرت عن ساقيها.. ولقد فررت عن ذكاء». ولم يفت الحجاج أن يتوسَّل بأدوات الحصر والغلو كقوله: «ما أقول إلاّ وفيت، وما أهم إلاّ أمضيت... لا أجد رجلاً إلا سفكت دمه».

وهنالك صيغة أفعل التفضيل في قوله: «فوجدني أمرها عوداً، وأصلبها مكسراً». وهكذا، يتحقق لنا أن الحجاج لم يكد يدع وسيلة من وسائل التأكيد إلا ألمض بها مسرفاً بالقسم: «أما والله إني أحمل الشر بحمله. والله يا أهل العراق، والله لأحزمنّكم.. أما والذي نفس الحجاج في يده... وإني أُقسم بالله لا أجد رجلاً..» وهذه التأكيدات جميعاً تتضافر لتوحي باليقين الذي يسعى إلى بعثه في نفوس السامعين.

فخطبة الحجاج انحدرت بالنفس البشرية وعفَّت على سائر القيم الإنسانية. فأين هذا الجور من روح العدالة والحق التي كانت رائد الخلفاء الراشدين، بل أين هذا الزجر والافتراس من الوعظ والمحبة اللَّذين كانا يشيعان في خطب المسلمين الأول. وذلك، جميعاً يدلنا على أن الخطابة تطورت فنياً وموضوعياً بتأثير السياسة، منصرفة إلى العنف بعد أن استهلت بالحلم والروية في العصر الإسلامي[1].

---

(١) انظر: حاوي (ايليا). فن الخطابة، دار الثقافة، بيروت، لات، ص ٢٨٣ وما بعدها. ونشير إلى أننا اعتمدنا في ما أوردناه عن خطابة الحجاج على كتاب فن الخطابة (أعلاه).

ثانياً: المقامة

١ ـ مُقدمة في التعريف والتطور

فن المقامة من أهم فنون الأدب العربي، وخصوصاً من حيث الغايةُ التي ارتبطت به، إذ إنّ غايته التعليم وتلقين الناشئة صيغاً وفنوناً أدبيّة حُلِّيَت بألوان البديع، وزُيّنت بزخارف السجع، فعُني / فن المقامة/ عناية كبيرة بأبعادها / الصيغ/ اللفظيَّة ومقابلاتها الصوتية. و «المقامة/ لغة/ بالفتح: المجلس والجماعة من الناس. وقوله تعالى: ﴿**لا مَقَام لكم**﴾[١] أي لا موضع / مجلس/ لكم، وقُرئ: لا مُقام لكم بالضمّ أي لا إقامة لكم. وقوله تعالى/ : ﴿**وحَسُنَت مستقراً ومُقاماً**﴾[٢]، أي موضعاً (مجلساً).

وقول لبيد:

عَفَتِ الدّيارُ مَحلُّها فمقامُها بمنىً تأبَّد غَوْلها فرجامُها

يعني الإقامة.

وقوله عزّ وجلّ: ﴿**كم تركوا من جَنَّاتٍ وعُيونٍ وزروعٍ ومَقامٍ كريم**﴾[٣]. قيل المقام الكريم أي المنبر (المجلس).

والمَقام والمَقامَةُ: المجلس، ومقامات النّاس مجالسهم، ويقال للجماعة يجتمعون في مجلسٍ مَقامة ومنه قول لبيد:

ومَقامَةٍ غُلْبِ الرّقاب كأنهم جنٌ لدى بابِ الحصيرِ قيامُ

والجمع مقامات. وأنشد ابن برّي لزهير:

وفيهم مقاماتٌ حِسَانٌ وجوههم وأندية ينتابُها القولُ والفِعلُ

---

(١) الأحزاب: ٣٣.
(٢) الفرقان: ٧٦.
(٣) الدخان: ٢٦.

ومقامات الناس: مجالسهم أيضاً، والمُقَامة والمَقَام: الموضع الذي تقوم فيه، والمَقَامة: السَادة»[1].

فالآيات الكريمة التي كانت موضع شاهد ابن منظور يفهم منها أنَ المقام والمقامة تعني المجلس أو المكان، ولا يمكن أن تعني السادة أو الجماعة، ويترسخ هذا الفهم إذا أضفنا إليها قوله تعالى: ﴿**وأمَّا من خَافَ مَقَام رَبّه ونهى النَّفسَ عن الهوى فإنّ الجنّة هي المأوى**﴾[2]، فالمقام بمعنى المكان أو المجلس، وقوله تعالى: ﴿**قال الّذين كفروا للذين آمنوا أيُّ الفريقين خيرٌ مقاماً**﴾[3] أي مجلساً ومكاناً، وقوله تعالى: ﴿**واتّخذوا من مَقَامِ إبراهيمَ مُصَلّىً**﴾[4] أي مجلساً ومكاناً لاجتماعاتهم.

ولربما انطلق ابن منظور من الآية الأخيرة ليقرر أن المقامة تعني فيما تعني الجماعة من الناس والمادة، ولربما كان لبيتي لبيد وزهير اللذين أوردهما أثر كبير فيما ذهب إليه، ولا سيما أن لبيداً قال «وجوههم»، ولم يقل: وجوهها، وإنّ زهيراً قال: «غُلْبُ الرقاب»، وغُلْبُ الرقاب تعني غلاظ الرقاب كناية عن القوة والشجاعة، وقال «كأنهم» ولو أراد المجلس أو المقام لقال كأنها، هذا صحيح، ولكن أوليس في أساليب العرب البلاغية ما يجعلنا لا نطمئن كثيراً إلى ما ذهب إليه ابن منظور من أن المقام يعني السادة تحديداً.

ثم أخذ مصطلح المَقَام والمَقَامة بمعنى المجلس يتطور في العصر الإسلامي، فأضحى المجلس الذي يقوم فيه شخص واعظاً، فقيل: مقامات الناس مجالسهم، وقيل أيضاً: لكل مقام مقال. ثم أصبح المصطلح يعني الأحدوثة: «وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تُذكر في مجلس واحدٍ يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها»[5]، ومن هنا بدأ المصطلح يأخذ أبعاداً ومدلولات ومفاهيم خاصة به.

---

(١) ابن منظور (أبو الفضل، محمد)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لات، مادة قوَم، م١٢، ص ٤٩٨.
(٢) النازعات: ٤٠.
(٣) مريم: ٧٣.
(٤) البقرة: ١٢٥.
(٥) القلقشندي (أحمد). صبح الأعشى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، ١٩٦٢، ج١٤، ص ١١٧.

والمقامة اصطلاحاً الدّالة على «حديث» المتحدّث في المجلس سواء أكان قائماً أم جالساً، وهي حديث أدبي بليغ أجراه صاحبه في شكل قصصي، وبأسلوب أنيق، وغايته الأساس التعليم، إذ إنّ الجوهر أي المعنى لا أهمية له، بل القيمة الحقيقية تكمن في العرض الخارجي والحلية اللفظية.

والمقامة طراز من النثر الفني ابتدعها بديع الزمان (ـ ٣٩٨هـ/ ١٠٠٧م) وتابعه أبو القاسم محمد الحريري (ـ ٥١٥هـ/ ١١٢١م)، صيغت في صورة قصص أو نوادر يرويها شخص واحد لا يتغير هو عيسى بن هشام عند الهمذاني، والحارث بن همام عند الحريري، كما تتَّخذ بطلاً واحداً/ مليح النّادرة، سريع الخاطر، واسع الحيلة، أديباً بليغاً فصيحاً عالماً مثقفاً/ هو أبو الفتح الاسكندري في مقامات الهمذاني، وأبو زيد السَّرُوجي في مقامات الحريري.

فالمقامة طراز من التأليف نسيج وحده، هي ليست قصة، وليس فيها عقدة أو حبكة أو ما تتطلبه خصائص أو مستلزمات القصة طويلة كانت أم قصيرة، إنّما هي أحاديثٌ الغاية منها تعليم التلاميذ أساليب العربيّة. ولكن بالرّغم من المنهج الذي اختطّه لها صاحباها، فإننا نعثر على «مقامات» لا تنهج نهج الهمذاني والحريري كمقامات الزّمخشري (ـ ٥٣٨/ ١١٤٣م) وغيره ممن تعمّدوا أن تكون مقاماتهم قطعاً أدبيّة تخوض في مجالات الثقافة كالنحو والفقه والطب والنصائح والمواعظ والمناظرات، لكنهم لم يفكوا عنها أبداً قيود اللفظ وأسجاعه، وما رَسَفَت فيه من أغلالِ البديع، وأثقال اللغة وألفاظها العويصة، بل كان ذلك مقياساً لمهارتهم وبراعتهم اللغوية والأسلوبية.

٢ ـ مقامات بديع الزمان الهمذاني

بديع الزّمان لقبه، وأحمد اسمه، وأبو الفضل كنيته، ولد في همذان سنة (٣٥٨هـ/ ٩٦٨) لأسرة عربيّة تعود إلى مُضَر وتغلب. درس على أحمد بن فارس اللغة والشعر والنثر، وفي الثانية والعشرين من عمره قصد الصّاحبَ بن عبّاد في الرَّيِّ، ثم اتّجه إلى جُرجان فخُراسان فنيسابور، وفي طريقه اعترضه لصوصٌ ولم يتركوا له «حليةً إلا الجلدة ولا بُردةً إلاّ القشرة». ناظر في نيسابور أبا بكر الخوارزمي

وتغلّب عليه، فشرع في تأليف مقاماتٍ لتعليم التلامذة، لكنه رحل عنها بعد عام متنقلاً بين بلدات خُراسان، لكنه تعرّض للسّرقة وهو في طريقه إلى سجستان التي ألف فيها ست مقامات مدح فيها أميرها، ثم لم يلبث أن تركه إلى هراة بأفغانستان واستقر فيها إلى أن وافته المنيّة وهو في الأربعين من عمره.

لم تنطلق مقامات بديع الزَّمان من فراغ، ولعلها انطلقت من بعض أعمال الجاحظ (ـ ٢٥٥هـ/ ٨٦٨م) التي تحدّث فيها عن الكدية / الشحاذة، ومنها استقى الهمذاني معظم موضوعاته، وارتكزت أيضاً على أحاديث ابن دريد (ـ ٣٢١هـ/ ٩٩٣م) الأربعين التي كان يلقيها على تلامذته، ومنها أخذ الهمذاني شكل الأحاديث التعليمية. فأدار مقاماته متأثراً بموضوعات الجاحظ وبشكل ابن دريد. ساعد في ذلك بروز طائفة من أصحاب الكدية كانوا يعرفون بالساسانيين نسبة إلى ساسان، وهو شخص من بيت ملكي قديم في فارس حرمه أبوه المُلْكَ، أو أن دارا اغتصبه منه فهام على وجهه محترفاً الكدية.

أما شخصيات الهمذاني كعيسى بن هشام، وأبي الفتح الاسكندري فهما من خياله، عقد لها معظم مقاماته التي لم تكن ذات موضوع واحد، فأحياناً يسمى مقاماته باسم الحيوان كالأسدية، أو باسم الأكل/ الطعام كالمضيرية، وأحياناً باسم الموضوع كالوعظية والقريضية والإبليسية والملوكية. وهذا يعني أنها لا تجري كلها على الكدية بل تذهب مذاهب شتى، لكنها تتفق جميعها في الغاية وهي رصف العبارات الأدبية المنمَّقة، فضلاً عن اتخاذها الشكل القصصي الذي لم يكن هدفاً، بل الغاية التعليم. وإضافة إلى ذلك نجد العراقية والشعرية والقريضية والجاحظية التي تتخذ النقد الأدبي موضوعاً لها، كما نجد الأهوازية والوعظية تتخذ الوعظ الديني موضوعاً لها.

والهمذاني لم يكن يهتم بالماضي فقط، بل ألف مقامات كالبغدادية والنيسابورية ليصور فيها الحياة في بغداد، والفساد في نيسابور. في حين إنّ الإبليسية تعدّت الحاضر إلى المستقبل كونها تدور حول لقاء عيسى بن هشام وإبليس، ولعلها أوحت لابن شُهَيد الأشجعي الأندلسي (ـ ٤٢٦هـ/ ١٠٣٤م) لأن

يكتب «التوابع والزوابع» التي تدور حول رحلته في عالم ما وراء الطبيعة، ولعلها أوحت لأبي العلاء (ـ ٤٤٩هـ/ ١٠٥٧م) فكتب رسالة الغفران، ولدانتي DANTE (ـ ٧٢١هـ/ ١٣٢١م) فكتب الكوميديا الإلهية.

أما الأسلوب فقد عقده الهمذاني في شكل حوار قصصي يدور بين عيسى بن هشام الراوي، وأبي الفتح الاسكندري البطل، أو الأديب المحتال الذي يعرف كيف يلعب بعقول الناس ويسلبهم دراهمهم عن طريق الفصاحة والبلاغة، لكن الحوار يأتي على الهامش أو في الحاشية، فالقصد الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تخلب السامعين. فاختار السجع أسلوباً، أسعفه في ذلك حافظة نادرة وبديهة حاضرة، وذكاء حاد، وإحساس دقيق باللغة ومترادفاتها وأبنيتها واستعمالاتها المختلفة، إذ يضع الكلمات في مواضعها في دقة وبراعة منقطعة النظير. فسجعه كان في جملته رشيقاً لا تكلف فيه ولا صعوبة أو جفاء، وكأنه يستمد من فيض لغوي لا ينفد. وكان اللفظ والمعنى منسجمان متآلفان يعضد بعضها البعض ويمده بالماء والرواء، فلا معنى يَعْسُر التعبير عنه، ولا كلمات تختفي منه وراء حواجز اللغة ومتشابكاتها، بل تقبل عليه بكليتها ليختار ما يريد، فيأتي انسجام اللفظ والمعنى تاماً، فلا نبوَّ ولا شذوذ، بل دائماً دقة وضبط وإحكام في عذوبة وسلاسة وتناسق وانسجام، يُضفي عليها من روحه الفكهة الدّعبة رونقاً وقبولاً وجمالاً[1].

٢ ـ مقامات الحريري

هو أبو محمد القاسم بن علي الحريري، ولد لأسرة عربيّة سنة ٤٤٦هـ/ ١٠٥٤م في ضواحي البصرة، وأكب على الدراسات الدينيَّة واللغوية فبرع فيها وحذق، ثم شرع في تأليف مقاماته بأمر من الخليفة المستظهر (ـ ٥١٢هـ/ ١١١٨م) على الأرجح، ولربما اتصل بعد وفاة الخليفة بوزيره ابن صَدَقة ثم بأنو شروان.

---

(١) انظر: الهمذاني (بديع الزمان) المقامات، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لا تاريخ.
انظر: ضيف (شوقي). المقامة، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤، ص ١٣ وما بعدها.
انظر: المقامة المضيرية/ ملحق، ص ٢٤٢.

ألف الحريري أربعين مقامة دفعة واحدة، ثم ألحق[1] بها عشراً لتساوي عدد مقامات الهمذاني وتعارضها، فاختار بطلاً أبا زيد السُّرُوجي، وراوياً الحارث بن همّام البصري، وقد يكون الأول شخصيّة حقيقية، لكن على الأرجح أن تكون الشخصيتان وهميتين من اختراعه.

في استفتاح مقاماته يعترف الحريري للبديع بالفضل، ويقرّ بتواضع العلماء بتقصيره عنه، قال: «فأشار مَنْ إشارتُه حُكْمٌ، وطاعتُه غُنْمٌ إليَّ أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظالع شأو الظليع»[2]، ويتابع: «أنشأت خمسين مقامة تحتوي على جَدّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجَزله، وغُرر البيان ودرره، ومُلح الأدب ونوادره، إلى ما وشّحتُها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصّعته فيها من الأمثال العربية واللطائف الأدبيّة والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبّرة، والمواعظ المبكية، والأضاحك الملهية... مع اعترافي بأن البديع سبّاق غايات، وصاحب آيات، وإنّ المتصدي بعده لإنشاء مَقَامَة... لا يغترف إلا من فضالته»[3]. نصٌ جامع شامل ووصف دقيق لمقامات الحريري، لم يترك لأحد من متزيّد، اعترف فيه بفضل الهمذاني اعترافاً واضحاً، لكن الحقيقة أنّه أفرغ مقامات الهمذاني شكلاً وموضوعاً وأسلوباً في قالب حريري خاص، وأضاف إليه أساليب بلاغية وألاعيبَ لفظية بزّ فيها الهمذاني لدرجة لم يستطع السابقون أو اللاحقون تجاوزها، بل قصروا جميعاً دونه.

كان الحريري «منهجياً» في مقاماته، وكأنه وضع لها مخططاً مبدئياً، فبدت كعملٍ «مفهرس» واحد، يُعرِّف في الأولى: الصنعانية بين الحارث وأبي زيد، ويُفرِّق بينهما في الخمسين: الساسانية، رقّمها ورتّبها فبدت وكأنها عمل له بداية ونهاية.

---

(١) ترك الحريري إلى جانب المقامات ديواناً من الشعر، ومجموعة من الرسائل، وكتباً في النحو واللّغة، وأشهرها: درّة الغوّاص في أوهام الخواص.

(٢) الحريري (أبو محمد القاسم). المقامات، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١، ص ١٥.
الظالع: الذي يغمز في مشيته ويقصد نفسه. والظليع: القوي المقتدر ويقصد الهمذاني.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦ ـ ١٧.

تدور موضوعات الحريري في معظمها على الكدية والاستجداء، وتتطرّق أحياناً إلى الوعظ والإرشاد والعمل الصالح، أو الأدب والبلاغة. ولقد راقت له اللعبة البلاغية والأسلوبيّة، فتجاوز الموضوع والمعنى، واهتم بالأسلوب، فاخترع أنماطاً ووسائل تعبير بَزّ فيها الهمذاني وقلّده فيها من جاء بعده.

فمقامته السابعة عشرة: القهقريّة كما يقول فيها: «نُسجت على منوالين، وتجلّت في لونين، وصلّت إلى جهتين، وبدت ذات وجهين» كقوله: «الإنسانُ صنيعةُ الإحسان، وشيمةُ الحُرِّ ذخيرةُ الحمد، وكسب الشكر استثمار السعادة، وعنوان الكرم تباشير البشر»[1] فأنت تستطيع قراءتها أيضاً: الإحسان صنيعة الإنسان، وذخيرة الحمد شيمة الحرّ وهكذا، أي أن تقرأها طرداً وعكساً في الكلمات لا في الحروف.

وفي مقامته السادسة/ المراغية، يلتزم في أن تكون حروف إحدى كلمتيها يَعُمُّها النقطُ/ منقوطة، وحروف الأخرى لم يُعْجَمْنَ قط (غير منقوطة)، يقول: الكَرَمُ ثبَّت اللهُ جيشَ سعودِكَ يزين، واللؤم غضّ الدَّهرُ جَفْنَ حسودِكَ يشين»[2].

والمقامة السادسة والعشرين/ الرقطاء، تتكوّن من كلمات تتوالى حروفها بالتبادل بين الإعجاز والإهمال، أي بين النّقط وعدمه، يقول نثراً: «أخلاق سيدنا تُحَبُّ، وبعَقْوَتِه يُلبُّ، وقربُه تُحَفُّ، ونأيه تَلَفٌ، وخُلَّتُه نَسَبٌ، وقطيعَتُه نَصَبٌ»، ثم يقول شعراً:

سيِّـــدٌ قُلَّـــبٌ سبـــوقٌ مُبـــرٌ فَطِـــنٌ مُغـــربٌ عـــزوفٌ عَيـــوفُ
مُخلِـــفٌ مُتلِـــفٌ أغـــرُّ فـــريـــدٌ نـــابـــهٌ فـــاضِـــلٌ ذكـــيٌّ أنـــوف[3]

ثم يُدخل في المقامة السادسة عشرة/ المغربية حيلاً أُسلوبيّة أخرى، وهي لعبة: «فيما لا يستحيل بالانعكاس»، كقوله: «ساكبُ كأس» التي تُقرأ طرداً وعكساً

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٨ وما بعدها.
(٢) الحريري، المقامات، م.س.، ص ٥٢.
(٣) المصدر السابق، ص ١٩٧. العَقْوَة: الغناء. يُلِبُ: يلزم.

دون تغيير في الحروف كقوله نثراً «لُمْ أخاً قلَّ» و «كبِّر رجاءَ أجر ربّك» و «سكِّت كُلَّ من نمَّ لك تَكِسْ»، وكقوله شعراً:

أُسْ أرمـــــــلاً إذا عَـــــــرَا وَارْعَ إذا المـــــــرءُ أســـــــا
أسِنِـــــدْ أخـــــا نبـــــاهـــــةٍ أبِـــــنْ إخـــــاءً دَنَّسَـــــا[1]

وفي المقامة الثامنة والعشرين/ السَّمرقنديَّة، يأتي بخطبةٍ كلّ كلماتها غير منقوطة يقول: «اعملوا ـ رحمكم الله ـ عملَ العُلَماء، اكدحوا لمعادِكم كَدْح الأصحاء، واردعوا أهواءكم ردع الأعداء، وأعدُّوا للرحلة أعداد السُّعداء، وادّرعوا حُلَلَ الورع، وداووا عِلَلَ الطمع»[2] وفي المقامة السادسة والأربعين/ الحلبيّة، يُقدّم أبياتاً كل أحرف كلماتها منقوطة كقوله:

فَتَنَتْنِـــي فَجَنَّنَتْنِـــي تَجنّـــي بتجَـــنٍ يَفْتِـــنُ غِـــبَّ تجنّـــي
شغفتنـــي بجفـــنٍ ظبـــيٍ غضيـــضٍ غَنـــجٍ يقتضـــي تفيُّـــضَ جفنـــي

ويقدم أبياتاً كلّ أحرف كلماتها غير منقوطة، منها:

أعـــدد لِحُسَّـــادك حَـــدَّ السّـــلاح وأوردِ الآمِـــلَ وردَ السَّمـــاحِ
وصـــارِمِ اللّهـــوَ ووصْـــلِ المهـــا واعمـــلِ الكُـــوْمَ وسُمـــرَ الـــرّمـــاحِ

وفي المقامة ذاتها ينظم أبياتاً يتجانس فيها المطلع والنهاية، كقوله:

سِـــمْ سِمَـــةً تحسُـــنُ آثـــارُهـــا واشكُـــر لمـــن أعطـــى ولـــو سِمْسِمَـــة
والمكـــرُ مهمـــا استطعـــت لا تـــأتـــه لتقتنـــي السُّـــؤدُدَ والمَكْـــرُمَـــة

فالتجنيس هنا في «سِمْ سِمَةً» و «سِمْسِمَه» في البيت الأول، وفي المكر + مه والمكرمة في الثاني.

وفيها أيضاً يقدّم أنموذجاً يقوم على التنجيس الخطي بين الكلمات، بحيث لو حذفت النقط منها لتراءت متماثلة تمام التماثل، كقوله:

زُيِّنَـــتْ زينـــبٌ بقـــدٍ يَقُـــدُّ وتـــلاه ويـــلاه نَهْـــدٌ يَهُـــدُّ

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢٣ ـ ١٢٤. تكس: تكن كيِّساً. أُسْ: أعطِ. عَرَا: طالباً للرفد.
(٢) المصدر السابق، ص ٢١٤.

جنـدُهـا جيـدُهـا وظـرفٌ وطـرفٌ نـاعِـسٌ تـاعِـسٌ بخَـدٍّ يُحـدُّ[1]

ونحن قد لا نعجب اليوم بمثل هذه الحيل البلاغية والأسلوبية، ولكنها كانت تعبر عن روح العصر، وتُعدّ إبداعاً فنياً يدل على المهارة الأسلوبيّة والتجربة والثقافة والحنكة، فالحريري ينثر حيناً وينظم حيناً ليعبر عن مقدرة ومهارة في حشد الألفاظ والكلمات والصيغ، وكأنه طبّاعٌ ماهر يصفُّ حروفاً متلاصقة، فتأتلف له الألفاظ ائتلافاً عجيباً.

ثم ينطلق في المقامة الثالثة والعشرين/ الشّعريّة إلى لعبة عروضيّة، يقول:

يـا خـاطـب الـدّنيـا الدّنيّة إنها شرَكُ الرَّدى وقرارة الأكدارِ
دارٌ متى مـا أضحكـت في يومها أبكت غداً بُعْداً لها من دارِ
غـاراتُهـا مـا تنقضـي وأسيـرُهـا لا يُفتـدى بحـلائـلِ الأخطـارِ

فقصيدة الحريري هذه لا تنعقد قافيتها على الراء كما هو ظاهر، بل هناك قافية داخلية هي الألف في «الرّدى، غدا، لا يغتدى»[2].

وإلى جانب ذلك التلاعب اللفظي والأسلوبي، اهتم الحريري بالألغاز، يُلغز الأدباء بكلمات يمتحن فيها ذكاءهم، ومدى حضور بديهتهم كما أنه جعل النحو والفقه مجالاً لألغازه، فكان يذكر معنى مشهوراً، ويريد به آخر لغوياً غير معروف، كسؤال السائل: «أيُستباح ماء الضرير، قال: نعم ويجتنب ماء البصير» المقصود بالضرير: الوادي، وبالبصير: الكلب. وكأنه يريد أن يُطرف القارئ ويُغني معجمه اللغوي، وقوله لا يراد منه الفقه فقط، وإنما اللغة أيضاً.

أما أسلوب الحريري فينطلق من صيغة «حدّثنا»، ويتّخذ شكل قصّة لا تنعقد لذاتها، بل لغاية أسلوبيّة وبلاغية. لكن هذه الصيغة لم تمنعه من أن يكون صناعاً يكدُّ الذّهن، ويعتصر الفكر، ويُسخّر ثقافته الأدبيّة واللغوية والبديعيّة، ليصنع مقامة أو ألعوبة أو حيلة بديعيّة أو أسلوبية، وبالرّغم من ذلك الكدّ الذّهني والاعتمال، فإن

---

(١) الحريري، المقامات، مرجع سابق، ص ٣٦٨ وما بعدها. تجني: اسم علم لمؤنث، غِبْ: إثر. غضيض: منكر فاتر. الكوم: جمع كوماء وهي الناقة العظيمة السّنام.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٩.

عمله لم يكن جافاً فاقداً الماء والرّواء، بل أضفى عليه من روحه الدّعبة خفّة ورشاقة وحيوية وجمالاً.

ويمكن القول إن الأساليب تلك كانت تمثل روح العصر، إذ كثرت في نتاج معاصريه وطبعته بطابع التعقيد الأسلوبي الجاف، ولربما جاءت مشاركات الحريري إثباتاً على أنه يستطيع أن يبزّ الجميع، لكنه سرعان ما يعود إلى بديهته المطاوعة، فيرخي عنانها، ويسوق أُسلوباً متحرراً من أثقال البديع الجافة، ويقدم نمطاً أسلوبياً قوامه اللفظة الموسيقيّة المتدفقة المختارة، والذّوق الأسلوبي الرفيع، والرّوح الفكهة الدّعبة، يضفي عليه الوشي النثري والشعري رونقاً وجمالاً ترفع من مستواه الفني والإبداعي والجمالي.

٣ ـ مقامات اليازجي

أضحت مقامات الحريري مدرسة حاول الكثيرون أن يحاكوها شكلاً ومضموناً وأسلوباً، أو أن ينهلوا من معين أساليبها البلاغية والبديعية الذي لا ينضب، فابن ناقيا (ـ ٤٨٥هـ/ ١٠٩٢م) ترك تسع مقامات، والسَّرَقُسطي (ـ ٥٣٨هـ/ ١١٨٧م) ترك خمسين، وابن الجَوزي (ـ ٥٩٧هـ/ ١٢٠٠م) ترك خمسين مقامة أدبيّة ووعظيّة، كما أن تأثيرها امتد إلى كتاب وأدباء استلهموا أسلوبه وصيغه اللفظية كحافظ ابراهيم (ـ ١٣٥١هـ/ ١٩٣٢م) في ليالي سُطيح، ومحمد المويلحي (ـ ١٣٤٨هـ/ ١٩٢٩م) في حديث عيسى بن هشام.

وإذا كان لنا أن نختار محاكياً للحريري ومقلّداً لمقاماته، فلن نجد أفضل من ناصيف اليازجي (ـ ١٢٨٨هـ/ ١٨٧١م) الذي التحق بديوان الأمير بشير الشهابي الكبير في جبل لبنان. شملت مؤلفات اليازجي النحو والصرف والعروض واللغة، وهذا يعني أنّه ألمَّ بكثير من علوم العربيّة، ولم يفكر في أن يتقن لغة أجنبيّة لإيمانه أن العربيّة أفضل اللغات، وآدابها أفضل الآداب، فركّز اهتمامه على الأدب، وتحديداً المقامة.

استقى اليازجي تسمية مقاماته «مجمع البحرين» من القرآن الكريم، فترك ستين مقامة، عقد روايتها لسهيل بن عبَّاد، والبطولة لميمون بن خزام، وكلاهما

وهمي مجهول، مع اعترافه في مقدمته بقصر باعه، وبأن عمله «ضربٌ من الفضول بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول»[1].

قلّد اليازجي مقامات الحريري ترقيماً ومضموناً وأسلوباً، ففي مقامته الأولى/ البدويّة، عرّف بين الرّاوي والبطل، وفي المقامة الستين/ القُدسيّة فرّق بينهما. وقلّدها أيضاً في صورة الراوي والبطل، وفي الاستلهام في الشعر والقرآن، والتركيز على المواعظ والأدعية، وفي الأساليب والصياغة اللفظية، وإن كان التفوّق يُعقد دائماً للحريري، كونه أخف سجعاً، وأرشق شعراً، وأقدر على التّصرف باللّغة بمرونة وطواعية، كما نسج على منوال ألاعيبه اللفظية.

ففي المقامة الخامسة عشرة/ الرّملية نظم قصيدة كل أبياتها خالية من النقط، فقال:

الحَمْـــــدُ لله الصَّمـــــد حـــالَ السُّـــرور والكَمَـــد
لا أُمَّ لله ولا والِـــــدَ لا ولا وَلَـــــد
أوّلُ كـــــــــلِّ أوّلٍ أصـــلُ الأُصـــول والعُمَـــد

ونظم أخرى كل أبياتها مُعجمة فقال:

بشجـــيٍّ يَبيْـــتُ فـــي شَجَـــنٍ فِتَـــنٌ يَنْشِبْـــنَ فـــي فِتَـــنْ
شَغَـــفٌ شَفَّنـــي بـــذي ثِقـــةٍ نَجِـــبٍ شَـــنَّ جيـــشَ ذي يَـــزَنِ

ثم جاء بقصيدة شطرها الأول خالياً من النقط والثاني معجماً، فقال:

لا لعهـــــود الـــــودِّ راعٍ ولا فـــي شَجَـــنٍ ذي فتنـــة يُشفِـــقُ
ولاح سطـــرُ الآس أكمـــامُـــه بيـــن شفيـــقٍ غَضَّـــةٌ تُفْتَـــقُ

وأتبعها بقصيدة تأتلف كلمات أبياتها مُعْجَمَة فمهملة أو مهملة فمُعْجَمَة، يقول:

ظبيـــةٌ أدمـــاءُ تُغْنـــي الأمَـــلا خَيَّبَـــت كـــلَّ شجـــيٍّ ســـألا
لا تفـــي العهـــدَ فتشفينـــي ولا تنجـــز الـــوعـــدَ فتشفـــي العِلَـــلا

(١) اليازجي (ناصيف). مجمع البحرين، دار بيروت ودار صادر، بيروت، ١٩٥٨، ص ١٠.

وكأن اليازجي شعر أنّه لا يزال في دائرة ألعاب الحريري، فابتكر نوعاً جديداً أسماه «عاطل العاطل» وقوامه أن لا تكون كلمات الأبيات مهملة فقط، بل يكون مُسمّى الحروف عند النطق به خالياً من النقط أيضاً، يقول:

حَـــــوْل دُرٍّ حَـــــلّ وَرْدُ هـــــل لـــــه للحُـــــرِّ وِرْدُ
ولـــــه صَـــــوْلٌ وطَـــــوْلٌ ولـــــه صَـــــدٌّ ورَدُّ[1]

وفي المقامة العشرين/ البصريّة، جاء بلعبه «ما لا يستحيل بالانعكاس» يقول:

قمـــرٌ يُفـــرِطُ عَمـــداً مُشـــرِقٌ رَشَّ مـــاءً دمـــعُ طَـــرفٍ يَـــرمُـــق
قبـــسٌ يـــدعـــو سنـــاه إن جفـــا فجنـــاه أُنـــسُ وَعـــدٍ يَسبُـــقُ

فالأبيات تقرأ طرداً وعكساً دون تغيير في اللفظ والمعنى.

ثم أضاف لعبة أخرى فجاء بأبيات إن قُرئت طرداً كانت مدحاً، وإن عكساً كانت هجاءً وذماً، ففي الطرد/ المدح:

بـــاهـــي المَـــراحِـــمِ لابـــسٌ كَـــرَمـــاً قـــديـــرٌ مُسنِـــدُ
بـــابٌ لكُـــلِّ مُـــؤَمّـــلِ غُنـــمٌ لَعَمْـــرُك مُـــرفـــد

وفي العكس/ الهجاء:

دَنِـــسٌ مَـــرِيـــدٌ قـــامـــرٌ كَسْـــبَ المحـــارمِ لا يهـــاب
دَفِـــرٌ مَكَـــرٌّ مُعْلَـــمٌ نَفِـــلٌ مُـــؤمِّـــلُ كـــلِّ بـــاب[2]

وفي المقامة الثالثة عشرة/ التّغلبيّة جاء بأبيات إن أُعْجمت بعض حروف كلماتها كانت مدحاً، وإن أهملت أضحت هجاء، كقوله:

لا تُعـرف الأقـذارُ فيهـم والـرّيـب ولا يُبـالـون بـأحـراز النَّشَـب

---

(١) اليازجي (ناصيف). مجمع البحرين، مرجع سابق، ص ٨٧ وما بعدها.
(٢) المصدر السابق، ص ١٢٠ وما بعدها. باهي: حسن، المراحم: الرحمة، لابسٌ كرماً: أصبح الكرم لباساً له. المريد: متجبر. الرّفِد: التتن، مِكرٌ: موت الخبيث، مُعْلم: شرير. النَّفل: الفاسد.

فتصبح:

لاتعـرف الأقـدار فيهـم والـرُّتَـب ولا يُبـالـون بـأحـرار النَّسـب[1]

وإلى جانب ذلك اهتم اليازجي بالألغاز الشعرية والنثرية، كما عرض مسائل لغوية وبلاغيّة وفقهيّة وعلميّة وطبيّة، واهتم أيضاً بأسماء ومسميات عرفها العرب قبل الإسلام وبعده، كأسماء المطاعم والنيران والأوقات والرياح والخيل والأصوات، ومراحل نمو الإنسان، فأضحت مقاماته معجماً حيّاً متحركاً لغرائب اللغة وشواردها، وألواحاً لغوية للحفظ والتسميع والتعليم، يسيطر عليه دائماً حب شديدٌ للعرب، ولغتهم وتعلّق بآدابهم وعلومهم ومعارفهم. لكنه لم يرزق روح الدّعابة والفكاهة، بل عُرف بجدية طباع، وجفاف تعبير، فكانت لغته بدويّة وأسلوبه صحراوياً.

ولعل هذا التّبدي الذي طغى على مقامات اليازجي، وباعد بينه وبين طبيعة العصر، أثّر سلباً على انتشار المقامات، فأضحت أقرب إلى الموات، وحفظت في بطون أُمّات الكتب، وتوقف الأدباء عن الجري والسّباق في مضمارها، حتى يتيسر لها أديب يبعثها في حلّة جديدة تُناسب الزّمن والعصر.

ثالثاً: المقالة

١ ـ المقالة الغربيّة: مدخل تاريخي:

المقالة فنٌ أدبي عريق، استمد وجوده من الحياة ليعبر عن حركيّة «عامة» المخلوقات بالصوت والخط قبل عصر التدوين وبالكلمة بعده، فظهر على صورة أمثالٍ وحكم سائرة مُشتّتة مبعثرة، ثم منتظمة حول موضوع عام موحَّد، ثم تشعّبت الموضوعات ضمن الوحدة الموضوعية. ومراحل التّكوّن والنّشأة هذه نجدها في الأقوال التي تنسب إلى كونفشيوس Confucius (ـ ٤٧٨ ق.م).

وبـالـرغـم مـن أنّ الأدب الأغريقي عرف التفوّق الفني في مجال الملاحم والمسرح، إلا أنه لم يكن كذلك في مجال المقالة الأدبيّة، إنما كان لأسلوب الحوار

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٢ وما بعدها.

والحرية (أفلاطون Platon ـ ٣٤٧ ق.م)، والتركيز والشمول والمنطق (أرسطو Aristote ـ ٣٢٢ق.م) تأثير مباشر على المقالة الأوروبية وتالياً العربيّة، ونتيجة لذلك ظهرت بذور المقالة الشخصيّة والتأملية.

وفي الأدب اللاتيني ظهرت بذور المقالة الوضعيّة والنقديّة، وعندما جاء شيشرون cicéron (ـ ٤٣ ق.م) قدّم في مقالتيه «الشيخوخة» و «الصّداقة» مثلاً يُحتذى في الصورة والمضمون، ثم تميزت «محاولات» سينيكا Sénéque (ـ ٦٦ ق.م) بالتأمل العميق والتحليل الجدّي، وبأسلوب بليغ يجمع بين الجزالة والسلاسة. وكانت هذه جميعاً مَعِيْناً ثرّاً نهل منه كُتّاب المقالة الأولى.

ومع سيادة المسيحيّة حتى العصر الوسيط، لم يبقَ إلا المقالة التأمليّة الفلسفيّة متمثلة في «اعترافات» القديس أوغسطين SAINT Augustin (ـ ٤٣٠م)، وكتابات توما الأكويني SAINT Thomas d'Aquin (ـ ١٢٧٤م). ومع عصر النهضة عاد التواصل مع الأدبين الأغريقي واللاتيني، وبُعثت حركيّة الحياة الأدبيّة، فظهر أدباء كبار أمثال مونتني Michel montaigne (ـ ١٥٩٢م) وباكون FRANCIS Bacon (ـ ١٦٢٦م).

انتصرت محاولات مونتني أول الأمر على التقاط موعظة أو مشكلة اجتماعية، وصوغها بأسلوب جميل، ثم ما عتم أن نهل من معين الأدب الأغريقي الأصيل، وأخذ يتأمل عميقاً في الموضوعات الخلقية والنفسيّة، إلا أنه لم يتنازل عن الأمثال وجوامع الكلم، ولقد أسهم في وضع اللبنات الأولى للمقالة الحديثة، ولا سيما أنه استهل مقالته «تربية الأولاد» بمبدأ عام حدد فيه القاعدة الأساس، أو المحور الرئيس للموضوع، ثم أخذ يُفصل الأحداث ويربط التطورات ربطاً وسم «محاولاته» بالحريّة والتّدفق والتشعب، والقفز فوق الأصول الفنيّة والقواعد، فأضحت الحِكمُ والأمثال ثانوية، والتأملات والتجارب الشخصيّة أساسية، ولا سيما أنه تحدث عن سيرته بوجهيها المشرق والمُعتم، وبذلك أضاف لبنات جديدة إلى المقالة الشخصيّة.

أمّا باكون فإنه أهمل الحِكَمَ والأمثال، وأخذ يسترسل في «حديث» ينضح بالحيوية والتّدفق والألفة، فضلاً عن اهتمامه الجدّي بالتصميم والتنسيق والاعتماد على التاريخ والتجارب الشخصيّة في التفسير والتوضيح والاستدلال، كما أنه دعا/

نظرياً/ إلى قوننة أو تقعيد علم الأخلاق، وبذلك وضع اللبنات الأولى للمقالة الأخلاقية. ولكن بالرغم من ذلك بقيت المقالة فناً يعيش على هامش الفنون الأخرى كالشعر والمسرح. ولكنها في حلول القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أخذت تخطو خطوات أساسيّة على طريق اكتمال فن المقالة الحديثة.

ففي القرن الثامن عشر أخذت تتناول مظاهر الحياة المعاصرة تحليلاً ونقداً، كما أنها اصطنعت أسلوباً إنشائياً جديداً، ولا سيما عندما أسهمت المقاهي ونوادي السّمر في انتشارها السريع، فامتدّ تأثيرها /محتوى وصورة/ إلى الكتاب المعاصرين. ففي المحتوى كانت تتصيّد الموضوعات الأخلاقية والاجتماعية العامة كالتواضع والصداقة وأدب الحديث، أو الطارئة كالحفلات التنكرية مثلاً. وفي الصورة أو الإطار العام ظهرت المقالة الاجتماعية والنقدية والشخصيّة والقصصية، ومقالات الرسائل والأحداث الطارئة.

وفي القرن التاسع عشر اتسع نطاق الموضوعات لتشمل حياة الأفراد الخاصة والعامة بيقظتها وأحلامها، والحياة الاجتماعية بمظاهرها وتجلياتها، كما أنها لم تعد تسعى إلى الصلاح والخير والأخلاق، بل أضحت تعبيراً حراً عن الذات، وبذلك لم يعد الكاتب مضطراً لأن يختفي وراء شخصية مستعارة، أو أن يستشهد بالتاريخ والكتب المقدّسة، بل أهمل الأساليب التقليدية وقدّم نفسه مباشرة، وعرض شخصيته دون ما حاجة إلى كَتْمٍ أو ستر.

أما المقالة الحديثة فخف فيها التعبير الأدبي الرصين، وطغى طابع التخصص والتعمّق والدّرس والتمحيص، وساد التعبير الأدبي الرصين، فطغت / نتيجة لذلك/ المقالة النقدية والعلمية والفلسفية وغيرها.

٢ ـ المقالة العربيّة: مدخل تاريخي

يذهب البعض[١] إلى أن أدب المقالة ظهر في أواخر القرن الثاني للهجرة مع الحسن البصري (ـ ١١٠هـ/ ٧٢٨م). لكن المتصفّح لتاريخ الأدب العربي يجد أنّ

---

(١) راجع: نجم (محمد يوسف). فن المقالة، دار بيروت، ١٩٥٧م، ص ١٧.

بذورها تعود إلى الجاهلية وصدر الإسلام، فنهج البلاغة للإمام عليّ بن أبي طالب (ـ ٤٠هـ/ ٦٦١م)، بخطبه المائتين وإحدى وأربعين، ورسائله التسع والتسعين، تشهد على السبق والتقدم، ففي أيّةٍ منها تجد لَبِنَةً تضاف إلى لَبِنَاتِ الأدب، ولا سيما في كتابه أو عهده إلى مالك بن الحارث الأشتر النخعي[1].

ثم جاءت رسالة أو مقالة الحسن البصري في صفة الإمام العادل/ متأثرة بنهج البلاغة/ لتشخص الصور وتخرجها من الرمز إلى الواقع المشرق، وتلتها رسائل عبد الحميد الكاتب (ـ ١٣٢هـ/ ٧٥٠م) فكانت قريبة الشّبه/ موضوعاً وأسلوباً/ بالمقالة النقدية والسياسية الحديثة. ثم رسالة سهل بن هارون (ـ ٢١٥هـ/ ٨٣٠م) في مدح البخل وذم الإسراف، فطاولت المقالة الفكاهية. ثم رسائل الجاحظ (ـ ٢٥٥هـ/ ٨٦٨م) ولا سيما في كتابه البخلاء الذي يعتبر أنموذجاً لأدب المقالة النقدية التصويرية. وتلتها رسائل أبي حيان التوحيدي (ـ ٤٠٠هـ/ ١٠٠٩م) فكانت أشبه بالمقالات الموضوعيّة الحديثة، حيث استخدم فيها أسلوباً رصيناً هادئاً خالياً من الإقذاع، لكنه يُبطن سخرية لاذعة.

ثم نرى بعض الكتب تعالج موضوعات أدبيّة أو علميّة أو فلسفيّة أو دينية مقسّمةً إلى «مقالات»، يتناول كلٌّ منها ناحية معيّنة، ككتاب «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» لابن الأثير (ـ ٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م) الذي اشتمل على «مقالتين» الأولى في الصناعة اللفظية، والثانية في الصناعة المعنوية.

ويضاف إلى هذا المدخل التاريخي «مقدمات» لكتب أدبيّة أو غير أدبيّة، يمكن أن تعتبر مقالاتٍ، فالشريف الرضي (ـ ٤٠٦هـ/ ١٠١٥م) مهد لنهج البلاغة «بمقالة» أدبيّة مهمة، وابن هشام (ـ ٧٦١هـ/ ١٣٥٩م) مهد لكتابه: «مغني اللبيب عن كتب الأعاريب» «بمقالة» أدبيّة نقدية مهمة.

ويمكن القول أيضاً إن المقالة الأدبيّة ولدت من رحم الخطبة، فالخطبة سواء شقشقت فاستقرت أي ارتُجلت أم حُبِّرت، فإنما هي أمٌّ مرضعة للمقالة، لهما معدن

---

(١) انظر: ابن أبي طالب (الإمام علي). نهج البلاغة، م. س.، ص ٤٣٦ وما بعدها.

واحد وجوهر واحد، وإن داخلت هذه أو تلك صفات جديدة وصناعة جديدة. ويضاف أيضاً أن المقالة والمقامة تتشابهان في بعض الوجوه، وأن المقالة أخذت من السِّير والقصص رسم الشخصيات، ومن المسرحية الحوار ومن القصيدة الغنائية النَفس الشعري.

وفي العصر الحديث ارتبطت المقالة بنوعيها الذاتي والموضوعي بتاريخ الصحافة / جرائد ومجلات/ ، ولقد شكلت مصر ولبنان منبراً إعلامياً لأدب المقالة. ففي مصر كان أسلوبها/ قبل الثورة العُرابيّة/ يزهو بالسجع والمحسنات البديعيّة والزخارف اللفظية المتكلفة، وتالياً أقرب إلى أسلوب عصر الانحطاط، لكن موضوعاتها كانت أقرب إلى السياسة. ثم أخذت تتحلّل في قيود السجع، وتقترب من الشعب متأثرة بروح الثورة العُرابية، والحزب الوطني، والشيخ محمد عبده وأفكاره الإصلاحية. ثم تأثرت بالنزاعات الوطنية والحزبية، حيث أضحى لكل حزب صحيفته الخاصة، وبرز من كتابها المنفلوطي وطه حسين وأحمد أمين وغيرهم، وفي هذه المرحلة تخلصت من قيود الصنعة والسجع، وأصبح أسلوبها حراً بسيطاً يهتم بالمعنى أكثر من اهتمامه باللفظ. لكنها انحصرت بين الحربين العالميتين، فضعف تأثيرها الأدبي، لكنها امتازت بالتركيز والدّقة العلمية والعناية بتربية أذواق الناس وعقولهم.

أما اللبنانيون النازحون إلى مصر، فلقد كان لهم دورهم المتميز حيث أسسوا مجلاتٍ نهجت منهجاً علمياً في الكتابة والتفكير، أو وازنت بين العلم والأدب، كالمقتطف والهلال وغيرهما، وبرز منهم يعقوب صرّوف ومي زيادة وغيرهما. وفي لبنان المقيم نشطت الصحافة وتطورت مستفيدة من أجواء الحريّة، فأضحى لكل فن مجلة خاصة، ففي مجال الأدب مثلاً برزت الأديب والآداب والعرفان وغيرها، وازدهرت المقالات الذاتية والموضوعية، وأصبحت وسيلة أساسية لنقل الآراء والأفكار الحديثة، وتالياً طوعت اللغة وهذبت أساليب الكتابة، وجعلت أدب المقالة أقرب إلى أذهان الناس وعقولهم.

وبالعودة إلى أعلام المقالة المحدثين، نجد أن المنفلوطي (ـ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٤م)

تميَّز بأسلوب خطابي، يعتبر امتداداً أو تهذيباً لأمراء أصحاب البيان، من حيث الإفراط في الترادف والتوازن، والإسراف في السجع، والبراعة في تخيُّر الألفاظ ومراعاة المشاكلة، والمبالغة في التّصنُّع. في حين جمع طه حسين (ـ ١٣٩٣هـ/ ١٩٧٣م) بين موضوعية العلم وذاتية الفن، وكان حريصاً على تلوين العبارة وتنوع الصور والأفكار، فيمتع العقل والشعور والذوق معاً، وكان دائماً يلقاك صديقاً مبتسماً لا آمراً متجهماً حتى يسلمك الرأي تسليماً هادئاً ذكياً، فيفوت عليك بأسلوبه القصصي المتميز، وعباراته الرقيقة العذبة أو القوية الجزلة، محاولة الاعتراض أو المناقشة إلا في ما ندر.

أما يعقوب صرّوف (ـ ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٧م) فقد عُرف بأسلوب علمي رصين تميّز بالدقة والوضوح، والتحديد والاستقصاء والقصد المباشر، وحرص شديد على تنزيل المصطلح العلمي في مكانه. كما كان إنشاؤه سهل اللفظ، بسيط العبارة، خلواً من الحشو والاستطراد. في حين تميّز أسلوب مي زيادة (ـ ١٣٦٠هـ/ ١٩٤١م) بألفاظ ذات جرس موسيقي مؤثر، وعبارات أنيقة رشيقة، ووضوح لا لبس فيه ولا ابهام، وعناية فائقة بالصقل والتهذيب، واهتمام شديد بتوازن العبارات في موسيقى عذبة هادئة، منسقة الألحان، منسجمة الأنغام، حتى لتخال نفسك أمام قطعة موسيقية ملكت عليك عقلك وقلبك وشعورك معاً[1].

وهكذا عرف العرب أدب المقالة مذ عرفوا النثر الفني، عرفوه في خطابة قس ابن ساعدة الأيادي، وفي خطابة الإمام علي بن أبي طالب ورسائله، وفي مقدمات بعض الكتب وأمات مصادرنا الأدبية، أما المصطلح/ التسمية فإنه متأخر إلى عصور لاحقة.

٣ ـ مقدمات في فهم المقالة

لم يتفق الأدباء والنقاد على تعريف موحد للمقالة، ولكنها في المطلق: قطعة نثرية ذات طول معتدل وموضوع معين، تستهوي القارئ بالنسج المحكم، والتعبير العفوي الصادق الفَكِه، البعيد عن التكلف والمبالغة. إنها إنشاء نثري قصير كامل،

(١) انظر: نجم (محمد يوسف). فن المقالة، م. س.، ص ٧٨ ـ ٨٩.

يتناول موضوعاً واحِداً، يطبعه الكاتب بأسلوبه وشخصيته وهواه وذوقه، ويمتد الموضوع إلى المساحات الفكرية جميعاً. لذلك جاءت متعددة الألوان بتعدد الأذواق واختلاف البيئات والأفكار عبر الزمان والمكان، ولكنها تقسم نظرياً إلى ذاتية وموضوعية.

أ ـ **المقالة الذاتية**: هي التي تبرز فيها شخصيّة الكاتب جلية واضحة جذابة بقصد الامتاع الأدبي والفني أساساً، متعتها في ذاتها وخلودها في تجدد المتعة الفنيّة، أما العبرة والتعليم فلا تعتبر هدفاً ولا تحقق لها الخلود، بل يتأتى الخلود أيضاً من أسلوب الكاتب الأدبي الذي يشع بالعاطفة الذاتية، ويستند إلى صور أدبيّة خيالية، وصناعة بيانية، وعبارات موسيقية، وألفاظ جزلة قوية.

والمقالة الذاتية اتخذت النثر الفني وسيلة للتعبير عن إحساس الكاتب وتجربته الحياتية/ ونضيف إلى ما سبق أعلاه/ أنها تقابل القصيدة الغنائية لأن القارئ في كلتيهما يغوص في أعماق الكاتب، ويتغلغل في ثنايا روحه، فحين تعلو حرارة العاطفة والتفاعل وتتناغم تتشكل القصيدة الغنائية، وحين تخف وتتناثر تتكون المقالة الأدبية، وهي بهذا وذاك تتمايز عن الأبحاث والدراسات التي تخلد أو تفنى بتغير الحقائق أو تقدّم العلم أو اختلاف الأذواق، بينما خلود المقالة يندرج في إطار آخر. وبالرغم من أن المقالة الذاتية انطلقت من ذاتية الكاتب أو شخصانيته، فإن ألوانها تعددت وتنوعت بتنوع التجارب الإنسانية وتباين الشخصيات، ومنها:

(١) **الشخصيّة**: هي تعبير فني صادق عن تجربة ما، أو حديث شخصي أليف مباشر، يتميز بروعة المفاجأة، وتوقد الذهن وتألق الفكاهة. وكاتب المقالة الشخصيّة يجب أن يكون محدثاً وصديقاً وزميلاً للقارئ لا معلماً ومرشداً، وإلا فقد الثقة، وخسرت المقالة / تالياً/ لحظة المتعة الفنيّة والأدبية.

ويقوم أسلوب المقالة الشخصيّة على الوضوح والتألق والفكاهة الحلوة والسخرية الناعمة، أو على المبالغة والتهويل والتأثر الشديد بالجمال، أو ينهل من النوادر العلمية ذات البعد الاجتماعي والثقافي دون أن يتخلى عن وداعته وتسامحه وصفائه ولفتاته الذكية الفكهة.

(٢) ـ **مقالة النقد الاجتماعي**: وتتناول بالنقد العادات الاجتماعية والتقاليد، أو البدع المستحدثة، أو الصراع بين القديم والجديد. ويتميز كاتبها بالملاحظة الدقيقة والقدرة على إحكام الوصف، والإجادة في التحليل، والاتزان في الحكم، والعمق في التأمل، والبراعة في التهكم والسخرية كمقالة «سلطة الآباء»[1] لأحمد أمين (ـ ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م).

(٣) ـ **الوصفيّة**: وتتطلب دقة في الملاحظة، وتعاطفاً عميقاً مع الطبيعة، ووصفاً دقيقاً للانعكاس أو الاندماج بين ذات الكاتب والطبيعة. وهذا الامتزاج الذاتي يجعلها قريبة من القصيدة الغنائية، وبعيدة عن أبحاث العلماء في عالم النبات والحيوان والطبيعة.

(٤) ـ **وصف الرحلات**: وتتطلب كاتباً تركت مشاهداتُه انطباعاتٍ خاصةً في نفسه فأضحت تجربة إنسانية حية، يحيط بها عقل حساس مرن سريع التأثر والتّكيُّف والاستجابة. إذ كلما كان الكاتب عميقاً في أحاسيسه دقيقاً في تصويره ازدادت متعة القارئ، وبلغت مداها في إعادة تشكيل المنظر من جديد.

(٥) ـ **مقالة السيرة**: وتصور موقفاً إنسانياً خاصاً أو شخصيّة ما، فتخرج حيَّة متحركة. وهي بالنسبة للسيرة التاريخية كالأقصوصة بالنسبة إلى القصة أو الرواية، أي أنها تصور شريحة من الحياة أو قطاعاً من الشخصيات، دون أن تعرض الحياة متكاملة.

(٦) ـ **التأملية**: وتعرض لمشاكلات الحياة والكون والنفس الإنسانية، مكتفية بتفسير الظواهر دون أن تتقيد بمنهج فلسفي أو نظام منطقي خاص.

وقيمة المقالة الذاتية بألوانها المتعددة تتجلى في طريقة عرض الأفكار دون النظر إلى صحتها أو خطئها، وترتبط بالبراعة الأدبيّة والمتعة الفنيّة، وبأسلوب الكاتب وشخصيته الإنسانية الذكية المتوقّدة، الأليفة العذبة، الساخرة الجريئة.

ب ـ **المقالة الموضوعية**: في مقارنة بين الذاتية والموضوعية، نجد أنّ الذّاتية

---

(١) انظر: نجم (محمد يوسف). فن المقالة، م. س.، ص ١٠٧. لنا عودة إلى مقالة سلطة الآباء في المتن، ص ١٣٦، وفي الملحق، ص ٢٤٨.

تُعنى بإبراز شخصيّة الكاتب، وهي حرّة في أسلوبها وطريقة العرض، لا يضبطها ضابط. بينما تقدم الموضوعية موضوعاً جلياً واضحاً، وتتقيّد بمنطق العرض والجدل وتقديم المقدمات واستخراج النتائج. لكنهما ينبعان من منبع واحد هو رغبة الكاتب الملحة في التعبير عن شيء ما. فإن بقيت الرغبة في إطار التأملات، وطغى أسلوب الكاتب وشخصيّته وأحلامه وعواطفه على الموضوع كانت شخصيّة، وإن تعدتها إلى موضوع نقدي أو تاريخي أو علمي صرف بعيداً عن الطغيان الشخصي أضحت موضوعيّة.

تعتمد المقالة الموضوعية منهج البحث العلمي وما يقتضيه من جمع للمادة وترتيبها وتنسيقها بأسلوب جلي واضح، وبوضع تصميم دقيق وخطة بحثيّة مُحكمة، كالتواصل الذي يستلزم أن تكون الفكرة تمهيداً لما بعدها، ونتيجة لما قبلها، والتقسيم إلى مقدمة وعرض وخاتمة. فالمقدمة تنطلق من مسلمات قصيرة متعلقة بالموضوع، في حين يتطلب العرض المنطق والاستدلال والإقناع، ثم تأتي الخاتمة نتيجة طبيعيّة واضحة للمقدّمة والعرض، وذلك بأسلوب يتميز بالوضوح والدّقة والقصد، وأهم ألوانها:

(١) ـ **النقدية**: وهي ثمرة من ثمرات المجلات الأدبيّة، وتعتمد على قدرة الكاتب على تذوّق الأثر الأدبي، ثم تعليل الأحكام وتفسيرها.

(٢) ـ **التاريخيّة**: وتعتمد على جمع الروايات والأخبار والحقائق وتمحيصها وتنسيقها وتفسيرها وعرضها، وقد يتّجه الكاتب في كتابتها اتجاهاً موضوعياً صرفاً تتوارى فيه شخصيّته، أو يضفي عليها غلالة إنسانية رقيقة، فيوشيها بالقصص، ويربط بين حلقات الوقائع بخياله، فتخرج مقالة أدبية وفنيّة متميزة.

(٣) ـ **العلمية**: ويعرض فيها الكاتب نظرية علمية عرضاً موضوعياً بحتاً، أو عرضاً يمتزج ببعض عناصر الذات، كمحاولة تيسير العلوم وتبسيطها للقراء.

(٤) ـ **العلوم الاجتماعية**: وتعتمد على الإحصاء والمقارنة والتحليل والتعليل وأحياناً التنبؤ، وتقوم على تصميم محكم وتنسيق دقيق، بأسلوب واضح خالٍ من الحشو والاستطراد.

(٥) ـ **الفلسفية**: وتعرض لشؤون الفلسفة بالتحليل والتفسير.

ويبقى القول إن تقسيم المقالة إلى ذاتية وموضوعية، وهذه وتلك إلى ألوان وأنواع وأقسام يبقى نظرياً، لأن طبيعة المقالة لا تتيح ذلك، فلا يمكن أن نضع حدوداً صارمة بينها، أو أن نُقنن أو نُقعِّد، إذ لا بد للكاتب من أن يضع نفسه وأسلوبه في مقالته كلياً أو جزئياً، ومن هنا تأتي أهميتها واستقلاليتها عن أغراض وفنون أخرى.

٤ ـ تشريح النص/ المقالة

يتطلب عمل المُشرِّح/ الناقد موضوعيَّة وتجرُّداً، وعدلاً وصدقاً وشفافية، وعلماً متخصصاً وثقافة موسوعية، وبديهة حادّة، وبصيرة نافذة، وجلداً وصبراً. كما يتطلب أديباً وقارئاً ينفذان من وراء الكلمات إلى ما أراد إيصاله المؤلف، أولم يخطر له ببال، أديباً وقارئاً يدخلان بين السُّدى واللُّحمة، فيكشفان عن طريق المقارنة والمعارضة والتقسيم والتحليل والتشابه، خطوط تجربة ذاتيّة وجدانية، أو موضوعية عقلية مرّ بها الكاتب وعبّر عنها بأسلوب خاص متميز.

وعملية تشريح المقالة/ النص أو تحليلها تخضع لأساليب تقليدية أو أنماط ومدارس مستحدثة، ترتبط إمّا بالفكرة الأساس وكيفية تقسيمها وتشعيبها، أو ببنية الكلمة/ النّص، والغاية دائماً التّذوق الأدبي وكشف الجمالات الفنيّة، والوقوف على براعة الكاتب وإتقانه.

تقسم المقالة/ نظرياً/ إلى مضمون وصورة أو قالب، وهما لا ينفصلان عملياً في عملية النظم الأدبي أو الفني، والقالب إلى تصميم وأسلوب. فالمضمون هو الأفكار التي يلتقطها الكاتب من تجاربه ومشاهداته وقراءاته أو خياله، ويقدمها هدية لصديقه أو زميله القارئ. والتصميم هو ذاك التَّصوُّر البنائي الذي يضع العين على النهاية منذ البداية، فتكشف العبارةُ كُنْهَ صاحبتها، والجملةُ سرَّ جارتها. أما الأسلوب فهو طريقة يعمد إليها الكاتب في اصطناع اللغة واستغلال طاقاتها التغييرية، أو هو طريقة التعبير والتصوير والتفكير. وينظر إلى الأسلوب من زاوية شخصيّة الكاتب، وطريقته في التعبير، فالشخصيّة تتطلب تمعناً ونفاذ بصيرة ودقة

في التحديد. والطريقة تقود حتماً إلى دراسة بلاغية تكشف خصائص اللغة، إن لجهة المفردات والتراكيب، أو لجهة المحسنات البيانية والبديعية التي يفترض أن تكون عفوية طبيعية منسابة. لذلك ينظر إلى الأسلوب من خلال عناصره الأربعة وهي: اختيار الجمل وتنسيقها، ثم تركيبها، فإيقاع العبارات، فمضمونها. بحيث تكون متضافرة متناسقة في عملية الإبداع الفني والمتعة الأدبيّة.

ومقالة سلطة الآباء لأحمد أمين[1] تصلح أنموذجاً للتحليل أو التشريح، فالكاتب /في الإجمال/ يعرض لمشكلة التربيّة وصراع الأجيال، فيتحدّث عن الزّمن العتيق حيث كانت سلطة الأب سائدة، ثم ينتقل إلى الزمن الجديد حيث أصبح الأب مُقرّاً ضعيفاً خاضعاً لكل شيء، مشيراً إلى عادات بادت وأخرى استجدت ما بين الزمنين. وبعد أن يعرض للمراحل التي تسبق الزواج والإنجاب يستهل مقالته بمقدمة مستقاة من القرآن الكريم تدليلاً ورمزاً: «وشاء اللهُ أن يُرزقا بالبنين والبنات». وهذه الفكرة الموجزة/ المُسَلَّمة/ النواة، تضع العين دائماً على الحكمة الشائعة/ الخاتمة: «ارحموا عزيز قوم ذل»، كما أنها تمهد لكل مجريات الأحداث في سياق العرض.

فمقدمة المقالة وخاتمتها كمقدمة الخطبة وخاتمتها، ففيهما يجب أن تُحَفِّز المقدمةُ النفوسَ بقوتها وتأثيرها وسلاستها، وأن تخلصا في الخاتمة إلى الانبهار أو التسليم فالتصديق.

ثم يتقدم الكاتب إلى العرض شرحاً وتفصيلاً، مسخراً تجاربه الواقعيّة والمُتخَّلة، فيقسمه إلى أربعة أفكار رئيسة. في الفكرة الأولى انطلق من الحواس وأهمها البصر، فقدم عرضاً مؤثراً مبنياً على الرؤية/ المشاهدة فقال: «وقد رأوا أنّ الأمَّ لا تُجلُّ الأب فلم يجلّوه، ورأوها تبذّر، ورأوها حرّة، ورأوها تخرج، ورأوها لا تتدين، ورأوها تطالب، ورأوها تتكلّم...». وضع الكاتب العين منذ الكلمة الأولى على الثانية والجملة والمقطع والنهاية، وعرض بالمشاهدة البصريّة/ إجمالاً وتفصيلاً/ لواقع التربية الحديثة المبدوءة بالبيت، وبدور الأم في التربيّة وبناء

---

(١) انظر نص مقالة سلطة الآباء في الملحق، ص ٢٤٩.

المستقبل، كل ذلك بأسلوب صادق ساذج عفوي بسيط، وكأنه يُسامر صديقاً أو يُشرّح قلبه أمام زميل، ليشركه ويشاركه التجربة.

ثم يبني الثانية والثالثة على فعل القول، بأسلوب تقريري حازم آمر / نتيجة للتربيّة/ قال الأبناء لأبيهم، فقال: نعم. وقالت البنات لأبيهنّ، فقال: نعم. لم يعد للأبناء والبنات حدود في المطالبة، ولم يعد الأب قادراً على الرّفض. فالنّعمُ هنا ترمز إلى تسليم الضعيف للقوي، وتقهقر القديم أمام الجديد، في التجارب والخبرات في الممارسات الحية، والأحلام المتخيّلة، فتغير كل شيء، وأضحى الدين والأخلاق والقيم عبئاً ثقيلاً. فتمرد الأبناء وهدموا الأسوار وحطّموا القيود وتمرّدوا على الأنظمة الدينية والوضعيّة جميعاً.

وفي الرابعة يتأمل الأب، يندم ويتحسر، محاولاً تبرير «نَعَمه» بأنه خُدع ببهارج الأفكار الجديدة، والحريّة التامة / الناقصة، فأتى التعبير صادقاً عفوياً بسيطاً ذكياً فكهاً ساخراً دون إيلام أو إقذاع، يقول: «فوالله لو استقبلت من أمري ما استدبرت ما تزوجت، فإن كان ولا بُدَّ ففلاّحةٌ صعيديّة لم تسمع يوماً بمدنيّة».

والكاتب لم يختفِ وراء أبطاله، بل ظهرت شخصيّته جليّة واضحة، تُضفي عليها العاطفة إمتاعاً وخلوداً، إذ لم يكن أستاذاً ومرشداً، بل زميلاً وصديقاً مخلصاً يأخذ بيد القارئ بتؤدة واحترام وواقعيّة، وبعقله وشعوره مستقصياً محللاً ناقداً، حتى يطمئن إلى أنه سدَّ عليه المنافذ جميعاً، فلم يبق / بالإمتاع/ أمامه إلا التسليم والتصديق.

تناول الكاتب موضوعاً بيتياً خاصاً، لكنه قد يلامس المجتمع الإنساني، وأضفى عليه من تجاربه الخاصة وثقافته العامة بعداً عالمياً، ومن شخصيته وأسلوبه متعة وجمالاً. فجاءت الألفاظ عفوية بسيطة متدفقة، والجمل والفقرات محكمة التركيب وثيقة النسج، والأسلوب سهلاً سلساً واقعياً يدخل شغاف القلب، ويتغلغل في العاطفة والشعور، ويتحكم بالعقل، وصولاً إلى المتعة الفنيّة والأدبيّة، والتصديق والإقناع.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول: مقدّمات في فهم الأدب	
القسم الأول: في المفهوم والإبداع	٩
أولاً: الأدب: مفهومه وتطوره التاريخي	
١ ـ الأدب/ المصطلح	٩
٢ ـ الشعر	١٣
٣ ـ النثر	١٥
ثانياً: إشكالية الإبداع الفني	
١ ـ وظيفة اللغة في الشعر والنثر	١٦
٢ ـ الصورة الشعرية	١٨
٣ ـ الموسيقى في الشعر	٢٠
القسم الثاني: عناصر الأدب	٢٣
أولاً: العاطفة/ الوجدان/ الشعور	٢٣
ثانياً: الخيال	٢٩
ثالثاً: العنصر العقلي/ الفكرة/ المعاني	٣٢
رابعاً: الأسلوب/ النظم	٣٣
الفصل الثاني: أنواع الأدب	
القسم الأول: الشعر	٣٧
أولاً: الملحمة: مقدّمة في التعريف ومراحل التكوّن والعناصر	٣٧
ثانياً: الملاحم التاريخية: جلجامش	٤٠
ثالثاً: الملاحم التاريخية: الإلياذة والأوذيسا	٥٩
رابعاً: الملاحم الأدبية: الكوميديا الإلهية	٧١
خامساً: العرب والملاحم	٨٠
القسم الثاني: أنواع الأدب: النثر	٨٦

الموضوع	الصفحة
أولاً: الخطابة	٨٦
ثانياً: المقامة	١١٤
ثالثاً: المقالة	١٢٦
الفصل الثالث: في مذاهب الأدب	
القسم الأول: الكلاسيكية	١٤١
أولاً: في تعريف الكلاسيكية	١٤١
ثانياً: في مضمون الكلاسيكية الأوروبية	١٤٢
ثالثاً: في الأسلوب الكلاسيكي	١٤٩
رابعاً: صورة الكلاسيكية في الأدب الفرنسي	١٥١
خامساً: الكلاسيكية في الأدب العربي	١٥٨
القسم الثاني: الرومنسية	١٦٨
أولاً: الرومنسية في الأدب الأوروبي	١٦٨
ثانياً: مبادىء الأدب الرومنسي الأوروبي	١٦٩
ثالثاً: الرومنسية في الأدب العربي	١٧٧
القسم الثالث: الواقعية والطبيعية	١٩١
أولاً: الواقعية الأوروبية	١٩١
ثانياً: الواقعية في الأدب العربي	٢٠٣
القسم الرابع: مذاهب أدبية حديثة	٢٢٣
أولاً: البرناسية أو الفنية	٢٢٣
ثانياً: الرمزية	٢٢٨
ثالثاً: السريالية	٢٣٦
ـ الخاتمة	٢٤١
ـ الملاحق	٢٤٢
ـ المصادر والمراجع	٢٦٠
ـ فهرس الموضوعات	٢٦٤